SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф. Ф. Павленковым (1839—1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

- А. А. Ярцев
  -
  - От автора
  - Глава I. Детство и юность М. С. Щепкина
  - Глава II. М. С. Щепкин на провинциальной сцене
  - Глава III. М. С. Щепкин на московской сцене
  - Глава IV. Характеристика М. С. Щепкина как артиста и человека
  - Глава V. Павел Степанович Мочалов и Василий Андреевич Каратыгин
  - Глава VI. Александр Евстафьевич Мартынов и Пров Михайлович Садовский
  - Заключение

А. А. Ярцев
Михаил Щепкин. Его жизнь и сценическая деятельность
с прибавлением кратких биографий П. С. Мочалова, В. А. Каратыгина, А. Е. Мартынова и П. М. Садовского

Биографические очерки А. А. Ярцева

С портретом М. С. Щепкина, гравированным в Петербурге К. Адтом

От автора

Не имея возможности приводить здесь перечень всех материалов для предлагаемых в этой книжке очерков, назовем главнейшие. Для биографии Щепкина мы пользовались материалами, обозначенными в составленной нами брошюре «М. С. Щепкин в русской литературе (Щепкиниана)». М., 1888, – и, кроме того:

1. «Русский архив», 1889, № 4 (воспоминания А. Щепкиной).
2. «Артист», № 6 (статья Н. Тихонравова).
3. «Основа», 1862, № 4 (дневник Шевченко).
4. *А. Н. Пыпин.* Белинский.
5. *А. В. Станкевич.* Грановский.
6. *А. С. Гацисский.* Нижегородский театр.
7. *Н. Юшков и др.* Е. Б. Пиунова.
8. *С. Т. Аксаков.* Сочинения. Том 4, 1886 (к биографии Мочалова).
9. *П. Мочалов.* Стихотворения. – «Литературный кабинет» и «Репертуар», 1846.
10. «Русский архив», 1875, № 12 (статья Кублицкого).
11. *В. Белинский.* Сочинения.
12. *Арапов.* «Драматический альбом» (о Мочалове).
13. «Антракт», 1865 и 1868.
14. «Русская старина», 1886, № 4-6 (воспоминания А. Д. Галахова и других).
15. *П. А. Каратыгин.* Записки (к биографии Каратыгина).
16. Еженедельник «Новое время», 1880, № 81—86 (биографический очерк).
17. *А. Вольф и др.* Хроника петербургских театров.
18. «Северная пчела», «Русский инвалид», «Санкт-Петербургские ведомости» и другие периодические издания, 1860 (к биографии Мартынова).
19. «Современник», 1860, № 9 (статья Панаева).
20. *А. Волъф и др.* Хроника.
21. *В. И. Родиславский.* Биографический очерк (к биографии Садовского).
22. «Московские ведомости», 1872, № 183 (статья Д. Аверкиева).
23. «Русский архив», 1873, № 2 (воспоминания С. Соловьева).
24. *Арапов и др.* «Драматический альбом» (о Садовском).

Кроме того, в настоящих очерках мы пользовались устными рассказами, слышанными нами от живых доселе сотоварищей по сцене биографируемых артистов.

В течение 30 лет, прошедших со смерти М. С. Щепкина, в русской литературе еще не появлялось более или менее полной разработки данных о его жизни и деятельности. Наш очерк является скромной попыткой сгруппировать в пределах настоящего издания сведения о жизни великого артиста и охарактеризовать его как сценического деятеля и человека, а вместе с тем очертить жизнь и деятельность главнейших представителей русской сцены щепкинского времени: П. С. Мочалова, В. А. Каратыгина, А. Е. Мартынова и П. М. Садовского.

Глава I. Детство и юность М. С. Щепкина

Михаил Семенович Щепкин принадлежит к числу тех замечательных русских людей, к числу тех русских самородков, которыми по справедливости может гордиться родина и имена которых в летописях прогрессивного движения страны стоят в первых рядах деятелей на пользу своего отечества. Щепкин не занимал высокого государственного или общественного положения, он не был ни знаменитым ученым, ни славным полководцем. Щепкин был актер. И этому, в его время далеко не почетному, званию он сумел придать в лице своем наивысшую степень общественного уважения, вращаясь в избранном кругу ученых, профессоров, лучших наших писателей. И не только вращаясь, но будучи выдающимся членом своего кружка, искавшего у него, актера, нередко и отдыха, и совета, и доброго слова. Всем этим он обязан был исключительно самому себе, своей искренней, горячей любви к искусству и непреклонному, упорному труду над своим развитием. Такова благодетельная сила труда, такова сила веры в его плодотворность, сила любви к делу, являющемуся для известного человека исключительной и высшей целью его существования.

Жизнь Щепкина – живое и неоспоримое доказательство этого.

«Я родился в Курской губернии Обоянского уезда, в селе Красном, что на речке Пенке». Этими словами, написанными рукою А. С. Пушкина, начинаются «Записки М. С. Щепкина». Днем рождения Щепкина было 6 ноября 1788 года.

Прадед Михаила Семеновича служил священником в селе Спасском Мосальского уезда Калужской губернии, а отец его родился крепостным. «Это, – говорит Щепкин, – не должно казаться странным, ибо в том веке делалось это часто, так что дед мой не слишком удивился, когда, заснув свободным, проснулся крепостным». По рассказу Михаила Семеновича, дед его, Григорий Иванович, сын священника, обладал в детстве хорошим голосом и часто певал в церкви. Соседний помещик, граф С. Е. Волькенштейн, слышал пение мальчика, и оно так ему понравилось, что вскоре маленький певчий уже числился крепостным графа. В то время закрепощение лиц духовного звания было делом нередким; даже по закону те из них, которые не получали штатных церковных мест, записывались за помещиками. Как бы там ни было, но Семен Григорьевич, отец Щепкина, от рождения считался дворовым человеком графа

Волькенштейна. Мать Щепкина была тоже из крепостных девушек, отданных в приданое за графиней. Семен Григорьевич служил камердинером при барине; Марья Тимофеевна – сенной девушкой при барыне: этого было уже достаточно, по обычаю того времени, чтобы сочетать их браком. И отец, и мать Щепкина были любимы своими господами и пользовались их неограниченной доверенностью. Граф и графиня отличались добротой, и Щепкиным, занимавшим такое исключительное положение среди барской дворни, жилось хорошо. Смерть первых двух детей заставила их погрустить, но скоро явилось утешение – родился Миша, и на него счастливые по-своему родители перенесли все свои заботы и надежды.

Воспоминания детства глубоко запечатлелись в памяти Щепкина, и на склоне лет он живо и ярко описывает некоторые эпизоды далекого прошлого. Родители еще до его рождения постарались позаботиться о счастье будущего ребенка. И вот на семейном совете они решили: ежели Бог даст благополучно родить, – взять куму и кума из первых встречных, несмотря на то, что первых двух детей у них крестили господа. А потому, когда благополучно явился он на свет, крестным отцом его был пьяный лакей, а крестной матерью – повариха. Однако счастливая примета – «первые встречные» кумовья – с самого начала чуть было не оказалась ложной.

> «Повивальная бабка, – *рассказывает Щепкин,* – отправляя свою должность, что-то и как-то плохо перевязала, и я едва не изошел кровью. Но, видно, уж так должно было быть, чтобы предрассудок имел еще событие, которое бы давало ему право на большую веру: кто-то вовремя рассмотрел беду и новой суровой ниткой, ссученной вдвое, так сказать, привязал меня к жизни».

Тихо и мирно проходили первые годы детства Щепкина, сделавшегося любимцем и родителей, и господ. Полугодовалым малышом он уже пользовался привилегиями, совершенно выходившими из рамок общепринятой дворовой дисциплины.

> «Мать моя, – *говорит он по этому поводу,* – по милости господ отправляясь для услуг, уже брала и меня с собою, и я имел полное право валяться на господских диванах и пользоваться всеми правами ребенка. А если иногда случалось мне быть невежливым, то граф, по обыкновению, ворчал, а графиня от души смеялась».

Графская снисходительность к малышу вполне

соответствовала тем милостям, которыми были взысканы от господ его родители. В первые же годы после рождения Миши отец его быстро продвинулся вперед в своей карьере и из камердинеров был назначен в управляющие всех графских имений, разбросанных верст на семьдесят в окружности. Новому управляющему надо было поселиться в центре графских поместий и переехать из Красного, но графиня, души не чаявшая в своей Маше и полюбившая ее маленького забавного сынишку, долго не соглашалась отпустить их от себя, и отцу Щепкина приходилось или разъезжать по имениям, или жить без семьи на хуторе. Наконец, графиню убедили не разлучать Семена Григорьевича с семьей, и Щепкины выехали из господского дома и поселились в другом, Судженском уезде. Тут прошла остальная часть детства Щепкина, лет с четырех.

«Детство это, – по признанию Михаила Семеновича, – было весьма неинтересное, как и детство всякого ребенка, особливо в том звании; известно только, что я был самый острый и умный ребенок». Очень рано начали ребенка учить грамоте, когда ему не было еще и пяти лет, «чтобы не баловался». И ключнику хлебного магазина при винокуренном заводе суждено было внедрять начала премудрости в детскую голову будущего артиста. Ученье пошло легко и быстро, и в шесть лет Щепкин вполне уже усвоил всю несложную науку первоначального образования: азбуку, Часослов и Псалтырь. Наука эта воспринималась чисто механическим путем. Ученики – два сына шинкаря и Щепкин – не понимали ни слова из прочитанного, но приобретали способность бегло читать церковные книги. У Щепкина остались в памяти картины первых шагов его на пути к просвещению. Вот он помнит, например, такую патриархальную сцену.

> «При перемене книги, т. е. когда я окончил азбуку и принес в школу в первый раз Часослов, то тут же принес горшок молочной каши, обернутый в бумажный платок, и полтину денег, которая, как дань, следуемая за ученье, вместе с платком вручалась учителю. Кашу же обыкновенно ставили на стол, и после повторения „задов“ (в такой торжественный день ученья уже не было) раздавали всем учащимся ложки, которыми и хватали кашу из горшка. Я, принесший кашу и совершивший подвиг, т. е. выучивший всю азбуку, должен был бить учеников по рукам, что я исполнял усердно, при всеобщем шуме и смехе учителя и его семейства. Потом, когда кончили кашу, вынесли горшок на чистый двор, поставили его посредине, и каждый

бросал в него палкой; тот, кому удавалось разбить его, бросался стремглав бежать, а прочие, изловив его, поочередно драли за уши».

Что обозначала эта церемония, для чего она делалась, – и сам Щепкин не мог объяснить.

Мальчик удивлял всех своими способностями, учитель не успевал задавать ему уроки, но не обходилось все-таки дело и без старинного педагогического средства – хороших пучков розог. К ним прибегал иногда и отец Щепкина, наказывая сына за непослушание и шалости. Доставалось ему особенно за небрежное отношение к науке ключника. Живая натура мальчика плохо мирилась с этим механическим процессом чтения. Не хотелось ему сидеть за скучными, давно уже надоевшими «задами»: его тянуло из школы на волю. И вот, отбарабанив положенное количество «задов» так, что «и сам сатана не мог бы разобрать ни слова», он убегал в лес и возвращался оттуда домой лишь к обеду. Отец скоро проведал про такое повторение «задов», изловил как-то мальчугана в лесу и порядочно его выпорол, а учителю строго приказал следить за тщательным повторением «задов».

Ключник, как подчиненный управляющего, должен был исполнить его приказание и стал наблюдать, чтобы Щепкин читал по «точкам». Но тут бойкий ученик поставил в тупик своего учителя, сорок лет обучавшего юношество грамоте, задавши ему вопрос: да для чего же останавливаться по «точкам»? Учитель остолбенел от такого совершенно неожиданного вопроса, стал давать объяснения, но мальчик разбивал в пух и прах все его доводы, а вопрос все-таки не решался. Тогда, вспоминает Щепкин, «учитель, видя, что злой дух совершенно овладел мною (ибо не может быть, чтобы без его наущения такой умный ребенок не понял того, что, по его мнению, он растолковал так ясно), а потому, не желая входить в состязание с сатаной, как он говорил, отпустил мне в голову порядочную тукманку, говоря: „Колы ты тым точкам не веришь, так о́т тоби точка! От сей, мабуть, поверишь“.» И обещал еще задать настоящего жару, если мальчик снова начнет допытываться о «точках». После такого сильного доказательства Щепкин навсегда отказался от подобных вопросов.

Матери было больно смотреть, как наказывали ее любимого сынка, наказывали часто ни за что ни про что; она уговорила отца отдать мальчика к другому учителю, к священнику одного из графских сел. Ей думалось, что там Мише будет лучше, но наука и у нового учителя началась розгами. На другой же день после поступления Щепкина учитель нещадно выпорол его за

разорванный лист Псалтыря, который вновь поступивший хотел половчее и поскорее перевернуть, чтобы блеснуть своими знаниями перед детьми священника. Потом дело обошлось; но учиться и тут Щепкину было нечему: священник и сам плохо разбирал то, что не часто встречалось в церковных книгах. Зато будучи вдали от родительского надзора, здесь мальчик имел больше свободы. Отец, приезжавший иногда, был очень доволен, слушая, как его сын, с детства обладавший замечательным слухом, поет на клиросе. Это удовлетворяло его самолюбие. Семен Григорьевич мог называться бывалым человеком. Он много поездил по свету с графом, много насмотрелся всего и наслушался в своей жизни, знал, что сулит судьба крепостному. Его мечтой было вывести сына из той среды, к которой он принадлежал. Да и сам он в своем кругу был выдающимся человеком. Щепкин утверждает, что отец его «был всегда выше своего звания, чему доказательством служит и то, что он не удовлетворялся тогдашними общими понятиями своего круга об образовании детей». Он желал научить сына чему-то большему, хотя и слышал беспрестанно вокруг себя от своих товарищей: «Черт знает, чему управитель хочет учить своего сына, отдавая в Белгород; мальчик уж и так выучил азбуку, Часослов и Псалтырь, его бы теперь выучить писать – и конец; а там отдать в суд переписывать дела, и вышел бы человек». Отец, слыхавший об университете, а может быть, мечтавший о нем и для сына, улыбаясь, пропускал мимо ушей эту болтовню и надумал везти сына в Белгород, к одному очень ученому священнику, старому своему знакомому.

Задумано – сделано. Взяли Мишу от учителя домой, дали ему досыта нагуляться и набегаться на свободе и после напутственного молебна и званого обеда для родных торжественно усадили мальчугана в кибитку между отцом и матерью и двинулись в путь. Во время этой поездки случилось важное событие в детской жизни Щепкина, повлиявшее, по собственному его признанию, на всю его судьбу. Случилось, что путники остановились на ночлег в поместье графа, в том самом Красном, где родился Щепкин. Графиня, когда-то баловавшая мальчика, к тому времени уже умерла; граф-вдовец для развлечения и забавы своих детей устроил театр в своем доме, как это часто бывало тогда у богатых помещиков. У него был хороший оркестр музыкантов и порядочный хор певчих, так что была возможность ставить и оперы. На этот раз, когда Щепкины остановились в Красном, дана была опера «Новое семейство».

Щепкин не говорит в своих записках, какое впечатление произвел на него этот спектакль, но утверждает, что в этот вечер

решилась вся его будущая судьба. Описание же обстановки зрительного зала и всего происходившего до начала спектакля он оставил такое подробное, что становится очевидным, как глубоко запечатлелось в его памяти первое виденное им сценическое представление. Голова семилетнего восприимчивого мальчика закружилась от необыкновенной обстановки: он глядел во все глаза и, казалось ему, ничего не видел, но тем не менее все рассмотрел и все приметил, а оперные мотивы помнил до конца своей жизни.

Этот вечер был роковым в жизни Щепкина: с тех пор зародилась в нем страсть к театру, угасшая лишь с последним вздохом гениального артиста.

И еще раз в детстве пришлось Щепкину возобновить свои сценические впечатления, но теперь уже не зрителем, а маленьким актером, и даже выдержать борьбу за театр против своих товарищей. Это случилось уже в Судже, где Щепкин учился в уездном училище после занятий у белгородского священника. После того достопамятного представления оперы в помещичьем театре прошло несколько лет. Как-то раз один из товарищей Щепкина принес в класс комедию Сумарокова «Вздорщина». «Что такое комедия?» – недоумевали ученики. Щепкин разрешил этот вопрос и, вспоминая представление оперы, стал рассказывать товарищам, как можно комедию разыграть в лицах. Но – нет пророка в своем отечестве! – не поверили дети маленькому толкователю да еще и напали на него, называли лгуном и самохвалом. Довели его до того, что и в нем стало зарождаться сомнение: можно ли и в самом деле разыгрывать комедию так же, как и оперу? Спор детей перешел в крик, проснулся спавший в соседней комнате учитель и вышел на расправу с буянами. Причина шума, однако, скоро разъяснилась, и учитель не только поддержал Щепкина, но и рассказал ученикам, что есть драмы, трагедии и оперы, которые тоже можно играть, и что в Москве по этой части есть хорошие актеры: Шушерин, Ожогин и другие.

Щепкин торжествовал, а беседа о комедии и театре продолжалась и оживила ученье.

> «В первый раз, – *вспоминает Щепкин,* – у учителя в классе не было скучно; не знаю, отчего: от того ли, что в его преподавание ворвалась совершенно новая мысль и новостью своею сделалась интересна, или он сам впервые нарушил обыкновенный образ своего чтения и вместо мертвых слов познакомил нас с мыслью. Одним словом, мы не скучали в классе, нам было весело, мы как будто вдруг поумнели и даже нам сделалось скучно,

когда звонок пробил об окончании класса; по крайней мере, так было со мною».

Но какова же была радость Щепкина, когда учитель, уходя из класса, сказал ученикам:

– Вот дураки! Вместо того, чтобы бегать по улицам да биться на кулачки или другими подобными занятиями убивать время, не лучше ли было бы, если бы вы разучили эту комедию да перед роспуском на масленице сыграли бы ее у меня.

Восторг детей был общий; куда девались обычные шалости; все думали лишь о комедии и больше всех, разумеется, Щепкин. Дети как будто переродились. «Вздорщина» наделала чудес. Радостное настроение Щепкина, впрочем, сейчас же и изменилось; в его детскую душу заползал уже червячок сомнения: «А вдруг мне не дадут играть, – размышлял он. – Много есть детей дворян, чиновников, купцов, мещан, которые все далеко выше моего звания, и эти дети, вероятно, будут предпочтены. Вместо радости тоска и чувство унижения чрезвычайно тяготили меня, хотя какой-то луч тайной надежды мелькал в голове моей, что, может быть, я и буду играть». А главное, утешало его то, что он был одним из лучших учеников, которого не должен был бы обойти учитель при раздаче ролей. Воображая себя уже играющим, Щепкин живо вспоминал виденную им когда-то оперу и испытывал необъяснимое удовольствие. Что это было за удовольствие – он и сам не знал, но ему было так хорошо, хотя изредка сердце его щемила та же невеселая мысль: «А ну, как я не буду играть в комедии?»

На следующее утро учитель распределил ученикам роли, и Щепкину назначил играть слугу Розмарина. Мальчик до слез обрадовался своей счастливой доле. Расписали и выучили роли, начали репетиции. Все шло удачно, а Щепкин читал свою роль с такой быстротой, что все приходили в удивление, а учитель приговаривал, улыбаясь: «Ты, Щепкин, уж слишком шибко говоришь, а впрочем, хорошо, хорошо».

Наконец настал давно желанный день спектакля. Классную комнату превратили в зрительный зал и сцену, сзади сцены повесили полог с кровати, и из-за него выходить должны были юные актеры. Учитель пригласил на спектакль всю городскую знать и семейства участвовавших в комедии. Для всех зрителей спектакль был неожиданностью, а городничий даже спросил: «Не будет ли в этом представлении чего-нибудь неприличного?» Но учитель уверил, что за исключением барыни, которая бьет свою девку башмаком, нет ничего такого. «Ну, в этом нет еще ничего предосудительного», – сказал городничий.

В пять часов вечера собрались зрители и расселись по местам. Актеры умылись, причесались, оделись кто как мог поопрятнее. На слуге Розмарине-Щепкине был длинный сюртук и розовый платок на шее. Представление началось.

Этот спектакль и все связанное с ним навсегда сохранилось в памяти Щепкина со многими подробностями. Он описал впоследствии не только различные эпизоды этого вечера, но и свои ощущения и чувства, волновавшие его при этом первом дебюте. Сначала он как будто струсил, но потом был в таком жару, что себя не помнил и чувствовал какое-то самодовольство, видя, что быстрее его никто не говорит. Посетители были очень довольны, хлопали напропалую, а городничий изредка одобрял словесно: «Хорошо, лихо» – и тому подобными восклицаниями. По окончании пьесы всех актеров подозвали к себе зрители и начали расхваливать.

Вечер кончился, но встревоженное воображение Щепкина продолжало свою работу и ночью: спал он беспокойно, ему грезился спектакль, снилось, что он играет и не знает роли, одет неприлично и тому подобное. И сон оказался в руку. Наутро Щепкин пошел к учителю просить отпуск домой на масленицу, но получил вместо того приказание остаться на несколько дней и играть ту же комедию в доме городничего. Щепкин был вне себя от радости, а особенно когда учитель велел ему отпустить к отцу приехавших за ним лошадей и обещал выхлопотать у исправника предписание, чтобы достать обывательскую подводу. Тут Щепкин увидел, что он необходим, что без него не пойдет спектакль, и городничий, и город будут лишены удовольствия. А у городничего, отдававшего дочь за откупщика, было назначено великое торжество, волновавшее заранее весь город. Много толков было и о предстоявшем спектакле, хотя никто точно не мог определить, что это за штука такая – «комедия», которую собираются разыграть. С полудня толпы народа обступили дом городничего, и маленькие актеры принуждены были пробираться туда под охраною двух будочников. Гостей у городничего была масса, и играть перед таким многолюдным собранием было уже не то, что в училище.

Но и на этот раз юные лицедеи не посрамились. По окончании пьесы все гости наперерыв осыпали их похвалами, дамы всех целовали, а городничий, притопывая ногой, кричал: «Славно, дети, славно!» – и подарил им рубль медных денег и огромной величины пряник, который собственноручно разделил между детьми. Отдавая каждому его часть пряника, целовал детей и приговаривал: «Хорошо, плутишка!» «Меня же, – рассказывает Щепкин, – для отличия от прочих, согласно моему званию,

погладил по голове, потрепал по щеке и позволил поцеловать свою ручку, что было знаком величайшей милости, да прибавил еще: „Ай да Щепкин! Молодец! Бойчее всех говорил; хорошо, братец, очень хорошо! Добрый слуга будешь барину!“»

Невыразимое волнение – признак глубоко впечатлительной артистической натуры – овладело Щепкиным после этого спектакля.

> «Я был, – *говорит он,* – в таком чаду, что мне все казалось сном, и если бы не огромный кусок пряника и не двадцать пять копеек, доставшихся мне с сестрою (которая тоже училась в Судже и играла в комедии), если бы не эта сумма, слишком громко звеневшая в заднем кармане сюртука моего при каждом моем движении, то я точно бы усомнился в действительности. Что тогда у меня было на мысли, что меня волновало, я не могу выразить, только мне было так хорошо, так весело, что и сказать нельзя».

Торжествующему Щепкину скоро, однако, пришлось выслушать очень суровую критику о своей игре. Захватив с собою пряники как трофеи успеха и двадцать пять копеек в знак бережливости, Щепкин с сестрою отправились на переменных лошадях, по предписанию городничего и исправника, домой. На пути, где им приходилось останавливаться, дети с гордостью повествовали о своих подвигах, а приехавши домой, не успели поздороваться с отцом, матерью и семейными, как уже пустились в рассказы о спектаклях. Отец недоверчиво улыбался и захотел послушать, как Миша играл свою роль.

Живя в Москве и в Петербурге, Семен Григорьевич не один раз бывал в театре, видал лучших артистов того времени и даже, по его словам, – спектакли в Эрмитаже. А Миша и не подозревал, какого строгого судью имеет он в лице отца. С ужасной быстротой начал он болтать свою роль. Отец расхохотался, а мать плакала от радости, видя в сыне такую бойкость. Мальчик думал, что и здесь он производит своим чтением то же действие, что и в городе, еще быстрее и громче стал «работать», с самодовольством подмигивая сестре. Но каково же было его удивление, когда между отцом и сыном последовал такой диалог: «Ну, ну, – сказал отец, – довольно; и вы все так играли?» «Все, – отвечал сын, – и я лучше всех!» – «И вас хвалили?» – «Хвалили». – «И учитель был доволен?» – «Очень доволен». Тут отец едко усмехнулся и промолвил: «Дураки вы, дураки! За такую игру и вас всех, и учителя выдрать бы розгами».

Щепкин был удивлен таким резким отзывом, но, конечно, не

мог понять, в чем заключались недостатки его чтения, да и отец, вероятно, не мог хорошенько разъяснить этого. Но, может быть, с этого момента и навсегда зародилось в нем стремление подвергать свою игру собственному критическому анализу, прислушиваться к голосу знающих и развитых людей и без конца работать и постигать тайны искусства.

Спектакли в Красном и в Судже были самыми важными событиями в детстве Щепкина и оказали свое несомненное влияние на его артистическое призвание. Еще большее развитие получило в нем это призвание в следующие годы, когда он в Курске увидел настоящий театр. В 1802 году Щепкина из Суджи привезли в Курск и отдали в народное губернское училище, которое тогда подготовлялось к преобразованию в гимназию, училище состояло из 4-х классов, и Щепкина по экзамену приняли прямо в 3-й класс. Случилось это в первых числах марта, но к июню способный мальчик догнал своих одноклассников и перешел в 4-й класс, да еще первым учеником, получив в награду книгу «О должностях человека и гражданина» с надписью «за прилежание». Для Щепкина было легко достигнуть такого успеха и потому, что у него была замечательная память, а все ученье в училище основывалось на памяти. Все науки, исключая математику, Закон Божий и церковную историю, диктовались учителем в виде вопросов и ответов, которые ученики должны были выдалбливать слово в слово.

В 4-м классе курс был довольно обширный: словесность, всеобщая и русская история, география, естественная история, Закон Божий, арифметика, геометрия и даже начальные понятия из механики, архитектуры и физики, а из иностранных языков – латинский и немецкий. Но языкам Щепкин учился недолго. Вскоре после его поступления в училище прибавили класс французского языка, и лишь крепостные лишены были права обучаться в этом классе. Это так оскорбило юношу, что он перестал ходить в классы немецкого и латинского языков.

Патриархальные порядки царили в училище, патриархальны были учителя и их приемы преподавания, судя по рассказам о них Щепкина. Приобрести познания, развивать свой ум и способности ученикам было крайне трудно при тогдашней системе обучения, когда все внимание обращалось на механическое заучивание. Щепкину при его выдающихся дарованиях ученье давалось легко. Лишь только поступил он в училище, как уже сделался первым учеником, и учителя ставили его в пример товарищам. Сам губернатор на зависть остальным ученикам удостаивал его особенным вниманием, очень ласкал и каждый светлый праздник присылал Щепкину полсотни красных яиц и пять рублей

ассигнациями.

В это время Щепкину было уже около 15 лет. Из детского возраста он переходил в юношеский, отношение к жизни становилось более сознательным, ребяческие шалости и игры сменялись чтением, в материале для которого не было недостатка. Приказчик книжной лавки очень полюбил Щепкина и охотно снабжал его книгами. А еще больше помог ему в этом случае автор «Душеньки» И. Ф. Богданович, живший тогда в Курске. Поэт бывал у графа Волькенштейна и однажды, заметив Щепкина с книжкой, спросил его: «Ты, душенька, любишь читать?» и на ответ – «да» – взял у него книжку и прочитал заглавие: «Мальчик у ручья».

– Да, это довольно мило, – сказал Богданович, – но тебе нужно, душенька, в эти годы читать книги, которые бы научали тебя, развивали бы твой ум.

Богданович обещал давать Щепкину книги, и первой из них была «Ядро российской истории». Не ограничиваясь этим, Богданович рассказывал мальчику о том, что ему было непонятно из прочитанного, и поощрял его к чтению, говоря: «Учись, учись, это и в крепостном состоянии пригодится». Лишь одной своей «Душеньки» поэт не давал Щепкину, несмотря на все его просьбы. «После, после, душенька! Еще успеешь», – отговаривался Богданович.

Но скоро Щепкину пришлось опять читать все без разбору: Богданович умер, и книги можно было брать лишь в книжной лавке, какие попало. Жил в это время Щепкин в курском доме графа Волькенштейна среди дворни, хотя пользовался некоторыми привилегиями. Обедал и ужинал он, например, у любимой служанки графини, когда господа жили в городе; а когда они уезжали в деревню, то – с дворецким. А после того, как Щепкин отличился и стал первым учеником, его приказано было поить чаем.

Тяжесть крепостного состояния, несмотря на эти привилегии, давала уже, однако, себя чувствовать умному и развитому юноше. Болезненные уколы самолюбия начинали отравлять молодую душу и озлоблять доброе сердце. Приходилось уже выносить внутреннюю борьбу и вырабатывать твердость характера. Был такой случай. Отец Щепкина как управляющий лишил дворецкого доходного места. И вот последний начал на сыне вымещать свою обиду, перестал вместе с ним обедать и приказал кормить его в людской, вместе с дворником и кучером.

«До смешного это оскорбило меня, – *вспоминает Щепкин.* – Сына управителя, а главное – первого ученика

в народном училище посылать обедать вместе с людьми – казалось мне ужасным, и я несколько дней питался хлебом с водою; наконец начал приискивать средства: переписывал для товарищей кое-какие записки, что я делал и прежде, но тогда из лакомства, а теперь за деньги, – так что у меня всегда был грош в кармане и на него покупался следующий обед: на денежку салату, на денежку пивного уксусу, а на копейку конопляного масла, и мы с башмачником Петром уписывали порядочную корчагу этого лакомства».

Однажды, когда заработок Щепкина дошел до 25 копеек медью, он раскутился и купил на 10 копеек ершей для ухи. Уха сварилась на славу, Щепкин пригласил полакомиться одного из своих товарищей, но – о ужас! – ерши, поставленные на стол, были съедены кошкой. Щепкин оцепенел. Товарищ хохотал как сумасшедший; а он не сводил глаз с кошки, которая, докушавши последнюю рыбку, так сладко облизывалась и так умильно на него смотрела, как будто благодарила за угощение. И вдруг, опомнившись, невзирая на эти умильные взгляды, Щепкин схватил кошку за шиворот и, размахнувшись, так сильно ударил ее о каменный пол, что убил до смерти, – и горько заплакал. Когда прошел первый порыв, он долго сердился на себя за такой поступок, потому что прежде никогда не замечал в себе наклонности к озлоблению. Практическим последствием этого события было то, что дворецкому было от управителя сделано особое приказание содержать Щепкина прилично.

Учение Щепкина в курском училище кончалось. С отличием выдержал он экзамен, получил опять книгу «за прилежание» и хотел было уже просить графа, чтобы взяли его из училища, так как учиться ему там было нечему. Но директор училища уговорил оставить Щепкина на «вакацию» в городе, и его засадили за копирование карты Курской губернии. А в это время произошел случай, который должен был запечатлеть в памяти Щепкина годы ученья, заканчивавшие его детство и раннюю юность. Его «преисправно», как он выражается, выпороли розгами, и вот по какому поводу.

Один из местных бар, князь Мещерский, заметив по экзаменационным рисункам Щепкина, что он рисует недурно, попросил прислать к нему их автора. Щепкин, по приказанию своего учителя рисования, явился к князю. Тот похвалил его за успехи и предложил ему срисовать с натуры алебастровую вазу с фигурами. Щепкин был смущен этим предложением. Он покраснел и, заикаясь, пробормотал, что к экзамену рисунки он

не сам делал. Князь заинтересовался этим, стал допрашивать и в конце концов узнал от Щепкина, что ученики рисуют в училище по упрощенному способу, снимая рисунок на стекло, и делают это с разрешения учителя. Князь поведал об этом директору, этот задал нагоняй учителю, а последний все выместил на Щепкине, – и 15-летнего юношу, окончившего уже курс в училище, подвергли унизительной экзекуции.

Ожесточенный Щепкин не знал, как дождаться конца своей работы и приезда попечителя Харьковского университета, который должен был открыть в Курске гимназию, преобразованную из училища. Торжественную речь важной особе говорил Щепкин. На другой день Щепкина отпустили совсем. Гимназия была не для него, крепостного, и он уезжал в деревню, к своему барину, везя благодарственное письмо директора за все свои подвиги и успехи.

Так закончилось «научное» образование Щепкина. Начиналась жизнь, полная суровых будней, – жизнь дворового человека, безусловно зависимого от произвола и случайностей. Неизвестно, чем кончилась бы для Щепкина эта жизнь: стал бы он типичным представителем старой барской дворни, или какая-нибудь случайность выбросила бы его из этого мира. Но призвание указало ему иную житейскую дорогу, талант и сцена избавили его от тягот и гнета крепостной зависимости.

Глава II. М. С. Щепкин на провинциальной сцене

Прошло года три. Щепкин служил в рядах графской дворни, переезжая вместе с графом на лето в деревню, а на зиму – в Курск. Определенной должности у него не было, но он считался доверенным и приближенным слугой графа. Лет через пять после выхода из училища Щепкин говорит о себе как о чем-то «вроде графского секретаря или письмоводителя»: графине он рисовал узоры, но выпадала на его долю и настоящая лакейская служба – официантская. «Как ловкого и умного малого, – признается он, – меня часто выпрашивали у господ и в другие дома, где бывали большие обеды и бальные вечера; и во всех домах, где бывали такие собрания, мне, как лучшему официанту, платили против других двойную цену, то есть всем платили по пять, а мне – по 10 рублей».

Словом, благодаря своей бойкости и развитию Щепкин был при барском доме, что называется, «на все руки». Это делало его любимцем господ и облегчало его положение настолько, что он, например, свободно мог отдаваться зародившейся с детства страсти к театру. Обстоятельства этому вполне благоприятствовали. Еще когда он учился, ему удалось переступить казавшийся священным порог курского театра. Среди товарищей Щепкина по училищу был близкий родственник содержателей театра Барсовых. Частенько проводил он маленького любителя-театрала в раек, но еще чаще случалось Щепкину попадать в театр другим способом. Театральные музыканты были из дворовых графа Волькенштейна, и Щепкин всегда помогал им таскать в театр ноты, а затем оставался в оркестре и с жадностью следил за представлением. С того же времени стал присматриваться мальчик и к закулисной жизни. Через своего товарища он познакомился с семьей Барсовых, бывал у них и вынес из этих посещений самое хорошее впечатление. Ему нравилось, что Барсовы – тоже, как и он, крепостные – ведут себя свободно; да с ними и обходятся, как с вольными людьми. Щепкин даже завидовал им и приписывал их положение исключительно тому, что они актеры. Вместе с призванием и это влекло его на сцену, и быть актером сделалось его главной мечтой. Как ни хорошо был «поставлен» Щепкин среди дворни, как ни любили его господа, но тяжесть крепостного состояния давала себя чувствовать.

Понятно поэтому, как он был рад, когда ему еще во время

ученья удалось летом выпросить себе роль и сыграть ее в домашнем театре. Не менее приятно было получить за игру одобрение самого графа. Еще в училище Щепкин постепенно свыкался с театральной жизнью, становясь членом закулисной семьи: переписывал роли, суфлировал, – словом, делался необходимым человеком на сцене. По выходе из училища Щепкину пришлось сыграть еще несколько ролей, и, наконец, наступил тот день, когда он в первый раз выступил в публичном театре. С этого дня, точно не известного, но относящегося к концу ноября 1805 года, и начинается артистическая деятельность Щепкина.

В том году, возвратившись поздно осенью из деревни, Щепкин, к большому своему огорчению, узнал, что содержатели театра наняли другого суфлера. Юноша лишался возможности свободно приходить в театр. Пришлось примириться с этим и проникать в театр по-прежнему: или таская туда контрабас и литавры, или пользуясь покровительством своего старого товарища. Тут и произошел случай, который не только выручил нашего театрала из неприятного положения, но явился исходной точкой всей его жизни и деятельности.

Актриса курского театра Лыкова привезла графу Волькенштейну билет на свой бенефис. Граф взял билет и приказал предложить Лыковой кофе. В то время не было в обычае сажать и угощать актрис в гостиной, а потому Щепкин проводил Лыкову в чайную. Тут, попивая графский кофе, бенефициантка разговорилась и с огорчением заметила, что, пожалуй, и бенефис ее не состоится. Причина этому была очень веская: актер Арепьев прислал записку из трактира, что он все платье проиграл и обретается в одной рубашке, так чтобы прислали ему денег для выкупа платья; если же не вышлют, то он играть в бенефис не будет, потому что ему выйти не в чем. Да и не выпустят. А денег для выкупа платья было неоткуда взять, потому что актер забрал уже у содержателя театра все, что ему следовало. Бенефициантка была в большом затруднении. Щепкина же осенила счастливая мысль. В волнении расспросив, какая роль назначалась загулявшему актеру, он вызвался сыграть ее. Это была роль Андрея-почтаря в драме «Зоя». Драму эту Щепкин не раз суфлировал и хорошо знал все роли. Рассказав о своих прежних дебютах на сцене, он убедил Лыкову поручить ему роль. Та согласилась с условием, если и антрепренер Барсов позволит это.

Обрадованный юноша не знал, как и выразить свой восторг – готов был плакать, смеяться и первому встречному броситься на шею. В доме не осталось ни одного человека, которому бы он не рассказал о своем счастье. События этого дня, которому, по

собственному его признанию, Щепкин обязан всем в своей жизни, запечатлелись в его памяти до самых мельчайших подробностей, и он с видимым удовольствием и благодарностью вспоминает эти мелочи.

Барсов согласился на участие Щепкина в спектакле и дал ему роль. Не успел будущий артист выйти от антрепренера на улицу, как уже начал учить роль, а через три часа знал ее назубок и, задыхаясь от волнения, читал перед Лыковой.

> «Какой-то огонь пробежал по всему моему телу, – *вспоминает Щепкин.* – Но это был не страх, – нет, страх выражается не так, – это был просто внутренний огонь, страшный огонь, от которого я едва не задыхался; но со всем тем мне было так хорошо, и я едва не плакал от удовольствия. Я прочел роль так твердо, так громко, так скоро, что Лыкова не могла успеть мне сделать ни одного замечания и по окончании встала и поцеловала меня с такой добротой, что я уж не помнил себя, и слезы полились у меня рекою».

Лыкова осталась довольна чтением и лишь советовала не торопиться. В день спектакля чуть свет отправился Щепкин к антрепренеру, прочитал роль и тоже получил одобрение и замечание, что уж слишком быстро он читает и много машет руками. Едва дождался Щепкин в тот день репетиции, едва пережил промежуток между репетицией и спектаклем, продолжая дома учить и разыгрывать свою роль. Наконец, он в театральной уборной. Все актеры жалуются на холод, а Щепкину так жарко, что перед самым выходом на сцену он чувствует себя совершенно мокрым. Нарядившись в ботфорты, которые «приходились на все ноги и возрасты», Щепкин выступает, наконец, из-за кулис на сцену. Как он играл, принимала или нет его публика, – этого он совершенно не помнил, но знал, что, окончив роль, ушел под сцену и плакал, как дитя, от радости.

Дебют вышел удачным. Игру Щепкина хвалили все – и в театре, и дома. Граф завершил торжество юноши: поцеловав его, он подарил ему новый триковый жилет. Всю ночь дебютант бредил игрой, а на другой день все казалось ему приятным сном, но графский жилет воочию убеждал его, что все вчерашнее было сущей истиной. «Этого дня, – восклицает Щепкин, – я не забуду никогда, ему я обязан всем, всем!»

Первое время после этого знаменательного спектакля Щепкин играл в курском театре лишь иногда: если не хватало актера, если кто-нибудь был болен и тому подобное. С 1808 года Щепкин становится уже настоящим актером и около восьми лет играет в

курской труппе Барсовых, продолжая в то же время оставаться крепостным и дворовым человеком графа Волькенштейна. Курский театр, основанный по почину местного дворянства в 1792 году, ко времени выступлений в нем Щепкина уже процветал. В Курске любили театр. Кроме труппы Барсовых, на сцене курского театра выступали иногда и крепостные труппы помещиков, приезжавших на дворянские выборы.

Антреприза Барсовых в Курске прекратилась в 1816 году по случаю переделки дома Дворянского собрания, в котором помещался театр. Щепкин к тому времени уже составил себе репутацию талантливого комика. В 1810 году он уже пользовался вниманием публики и получал самый большой по тому времени оклад – 350 рублей в год. Жизненный путь был уже окончательно намечен для Щепкина, и легко представить отчаяние молодого артиста, невольно прекращавшего летом свою любимую деятельность. Переехав на лето в деревню, он с горя от доски до доски прочитал историю Ролленя в переводе Тредиаковского. Но судьба вскоре утешила его иначе. Через Барсова Щепкин получил приглашение приехать в Харьков, в тамошнюю труппу антрепренера Штейна.

С этих пор началась для Щепкина скитальческая жизнь провинциального актера, тянувшаяся до самого поступления его на московскую сцену. Для его деятельности открывалось, сравнительно с курской сценой, обширное поприще, на которое он вступал уже как актер с именем. Театр в Харькове существовал с 80-х годов XVIII века, но первой солидной труппой была труппа Штейна и Калиновского, в которую пригласили Щепкина. В истории нашего провинциального театра этой труппе принадлежит видное место. Кочуя преимущественно по городам южной России, но, заглядывая и на север, вплоть до Нижнего, театр этот везде встречался публикой с удовольствием и радушием. Труппа была хорошо составлена, актеры, из которых многие считались талантливыми, служили в театре подолгу, а это создавало ансамбль. Даже спустя лет тридцать все, что было у нас лучшего из артистического персонала в провинции, принадлежало когда-то труппе Штейна.

Щепкин чрезвычайно обрадовался случаю выступить перед харьковской публикой. В то время он был уже женат, имел детей, но одна мысль играть в Харькове приводила его в восторг и уменьшала неприятность разлуки с семьей. Там, в университетском городе, публика была и образованнее, и требовательнее к артистам, да и репертуар более разнообразный, чем в Курске. Сначала это заставляло Щепкина как будто робеть, но, вспомнив, что харьковские актеры, которых ему случалось

видеть, с неба звезд не хватали, он приободрился. Старики Щепкины были тоже польщены тем, что их Миша только один приглашен Барсовым в Харьков. И для молодой жены это служило утешением в невольной разлуке.

Жена Щепкина, Елена Дмитриевна, была восточного происхождения. Во время войны с Турцией ее ребенком нашли русские солдаты после взятия крепости Анапа. Девочку привезли в Россию, окрестили, а воспитывалась она в доме одного генерала. Познакомившись, Щепкин и Елена Дмитриевна взаимно полюбили друг друга и обвенчались, когда молодая девушка согласилась пойти замуж за крепостного.

Отпросившись у графини в отпуск, поцеловав ручки и получив от нее напутственное благословление с прибавкою двух рублей медными деньгами, Щепкин простился с женою и детьми и в первых числах августа 1816 года отправился из деревни в Курск, а оттуда вместе с Барсовым – в Харьков. Поездка «на долгих», конечно, утомила путешественников, но Щепкин не хотел ни за что, приехав на место, отдохнуть с дороги и, переодевшись, тотчас отправился в театр, где шла репетиция. Щепкин горел желанием поскорей увидеть харьковский театр, представлявшийся ему истинным храмом Талии и Мельпомены. Но разочарование овладело энтузиастом раньше, чем он вступил в этот храм: вместо красивого, как ему воображалось, здания, он увидел перед собою какой-то бревенчатый балаган.

По полуразрушенным лестницам, пробираясь в темноте, Щепкин вошел на сцену, – и с этого шага начался его долгий и самостоятельный трудовой путь. И по этому пути, усыпанному больше терниями, чем розами, Щепкин шел твердо, не уклоняясь в сторону и видя перед собою одну путеводную звезду, одну цель, один смысл жизни – любовь к сцене. Шесть лет, которые пробыл Щепкин с тех пор в провинции, переезжая из города в город, играя в ярмарочных балаганах, терпя все невзгоды, сваливавшиеся тогда на провинциального актера, были для него прекрасной житейской и сценической школой.

Наши провинциальные театры, народившиеся в первые полвека после учреждения в 1756 году русского театра в столицах, обязаны были своим происхождением или богатым барам, любителям и меценатам сцены, или почину и покровительству высших и местных властей.

> «Начальники, управляющие отдаленными городами от столиц России, – *говорит автор „Драматического словаря“ 1787 года,* – придумали с корпусом тамошнего дворянства заводить благородные и полезные забавы;

везде слышим театры, построенные и строящиеся, в которых заведены довольно изрядные актеры».

Началом этих «благородных и полезных забав» бывали домашние спектакли, как, например, в Тамбове, где они устраивались в 1786 году в доме тамошнего наместника – поэта Гавриила Романовича Державина, принимавшего самое горячее участие в развитии из них настоящего публичного театра. В других случаях зародыш будущего театра крылся в спектаклях воспитанников учебных заведений, как, например, в Казани, где еще в 20-х годах XVIII века студенты архиерейской школы разыгрывали драматические представления, а в 50-х годах того же века в театральном действе упражнялись ученики гимназии. Спектакли и любителей, и учеников поощрялись властью как полезное и приятное занятие и в эпоху Екатерины II входили уже в обычай. Сама императрица, много сделавшая для столичного театра, обращала в этом отношении внимание и на провинцию. Она приказывала, например, казанскому губернатору «содействовать возобновлению в гимназиях театральных представлений и сколь возможно склонять к тому дворянство, которое посредством сих представлений могло научиться приятному обращению и необходимой в свете ловкости». Театру придавалось его настоящее значение – облагораживающего нравы, воспитательного учреждения. Российское дворянство, по наблюдению автора «Драматического словаря», начинало находить развлечение и соединение приятного с полезным в «безубийственных» удовольствиях, к которым относились чтение, музыка и театр.

Некоторые из богатых театралов-помещиков принимали в развитии театра участие иного рода. Они устраивали в своих поместьях театры и формировали из своих крепостных труппы актеров, оркестры музыкантов и хоры певчих. Театры эти отличались часто богатством обстановки, располагали большими драматическими, оперными и балетными труппами и выдвигали талантливых исполнителей. Большей частью они были домашними, как, например, известный подмосковный театр графа Н. П. Шереметева или театр графа С. Г. Волькенштейна в Красном, так поразивший ребяческое воображение Щепкина. Но случалось, что помещичьи театры делались в настоящем смысле слова публичными, с платою за вход. Тогда помещик из мецената превращался в антрепренера. Таковы были, например, театр под антрепризою князя Н. Г. Шаховского в Нижнем Новгороде, существовавший с конца XVIII века около 25 лет непрерывно, или графа С. М. Каменского в Орле на исходе первой четверти XIX

века.

Закулисные нравы и обычаи помещичьих театров носили на себе печать крепостного права. Артист, как бы он ни был талантлив, оставался крепостным и всецело зависел и как человек, и как сценический деятель от власти своего барина. И смотря по тому, каков был барин, такова была и жизнь актеров, таковы были и закулисные нравы. Помимо личных свойств характера, доброго или жестокого, театралы-баре были или людьми, любившими искусство искренно, понимавшими его значение, или видевшими в нем только забаву. И это, конечно, отражалось за кулисами. Князь Шаховской, о котором мы сказали выше, человек по тому времени гуманный и просвещенный, принадлежал к первому типу театралов. Вся его огромная труппа, доходившая до 100 человек, состояла из крепостных. Главным условием закулисной жизни было строгое отделение актеров от актрис. В доме, отведенном труппе, мужчины и женщины жили на разных половинах, и всякое сообщение между ними было запрещено под страхом тяжкого наказания. Одна или несколько доверенных надзирательниц следили за точным исполнением княжеского приказа. Когда актрисы-девицы достигали 25-летнего возраста, князь обыкновенно выдавал их замуж. Призвав к себе актеров, князь спрашивал, кому из них нравится такая-то девица, и когда охотник быть женихом находился, вызывалась невеста и ей объявлялось о предстоявшей свадьбе. Князь сам благословлял обрученных и давал приданое, а после свадьбы назначал молодым особое жалованье.

Здесь кстати заметить, что у князя, примерного супруга и отца семейства, не было в обычае набирать себе из крепостных актрис целый гарем или приближать к себе одну из них в качестве фаворитки. А такое отношение к крепостным актрисам было и в духе, и в нравах того времени и большей частью отличалось разнузданностью страстей и ничем не сдерживаемой властью над крепостной женщиной. Случаи истинно благородного чувства к крепостной актрисе бывали редки. Такой была страстная и нежная любовь графа Н. П. Шереметева к его крепостной актрисе подмосковного театра в Кускове – Параше, даровитой артистке, игравшей под фамилией Жемчугова, и автору народной песни «Вечор поздно из лесочку», в которой она воспела свою встречу с графом. В жизни этой четы были поэтические моменты любви, проявлялись с полной силой высокие нравственные чувства, никогда не ослабевало обоюдное уважение. Но и в этом случае свет и радость взаимного счастья тускнели и омрачались от тайны, в которой любовники должны были скрывать свои отношения. Граф неизменно любил свою

Парашу, но по нерешительности не имел силы нарушить условные законы и традиции аристократического круга и открыто объявить о своей любви, хотя Парашу за ее редкие достоинства ума и сердца признавали хозяйкой графского дома такие лица, как император Павел I и московский митрополит Платон. И лишь после многих лет сожительства и незадолго до смерти Параши граф повенчался с ней, и Параша стала графиней Прасковьей Ивановной Шереметевой.

Но не всегда подобные романы кончались так благополучно. В большинстве случаев фавориток из крепостных актрис постигала горькая участь, если они беспрекословно не покорялись воле своих господ, каких бы унижений это ни стоило. Если же с их стороны проявлялось противодействие, им приходилось дорого за это платить. В повести Герцена «Сорока-воровка», написанной со слов М. С. Щепкина, передана грустная история на эту тему. Рассказ ведется от имени артиста-художника. Ему случилось во времена его молодости увидеть на провинциальной сцене в одном небольшом губернском городе, «великую артистку», поразившую его своей высокохудожественной игрой в драме «Сорока-воровка». Судя по сопоставлениям, артист-художник был сам Щепкин, город – Орел, театр – графа Каменского. Под обаянием ее игры артист непременно хотел зайти к «великой артистке» и поговорить с ней. С большими затруднениями добился он у строгого и причудливого барина-директора свидания с его крепостной актрисой. От нее он узнал ее печальную повесть. «Великая артистка» принадлежала когда-то доброму помещику, который заметил в ней талант и дал ей хорошее образование. Она ездила со своим господином за границу и видела высокие образцы сценического искусства. Но помещик умер, и артистку купил ее теперешний владелец. Тут и пришло к ней горе: она понравилась своему барину. Когда попытки его овладеть актрисой встретили с ее стороны смелый и решительный отпор, началась для нее ужасная жизнь. Гнусные и унизительные преследования и оскорбления отравили все ее существование, измучили душу и подорвали здоровье. В безумном отчаянии она, несмотря на строгий надзор, нашла возможность полюбить кого-то, еще больше страдала и рано погибла для жизни и для искусства.

Если помещик не имел своего театра, то людей, способных к сценическим занятиям, он отдавал другим антрепренерам. В этом случае и жалованье за актеров получал сам помещик. Случалось и так, что барин, заметив в своем крепостном талант, готовил его к сцене, чтобы впоследствии пользоваться его способностями для дохода, как это бывало с крепостными, подготовленными в

ремесленники. Иногда при помещичьих театрах устраивалось нечто вроде театральных школ, где доморощенным артистам давались некоторое образование и специальная подготовка к сцене. Нижегородский антрепренер князь Шаховской давал своим актрисам такое образование: их учили читать, но учиться писать им «не дозволялось» в интересах нравственности, чтобы не переписывались ни с кем до замужества.

Нижегородская труппа вообще могла считать свой жизненный удел счастливым сравнительно с тем, что происходило у других помещиков. Князь не был жестоким человеком и любил искусство, поэтому и артистам его дышалось вольнее. Его чудачества и капризы были более или менее безобидны. Всех своих артистов и артисток князь называл по именам и дарил чем-нибудь в день их ангела. Грубых женских имен он не любил, и привезенные из вотчин акульки и матрешки получали благозвучные прозвища вроде Зари или Фатьмы. В веселом настроении он придумывал для труппы даже своеобразные удовольствия. Осенью привезут, бывало, из деревенских оранжерей виноград, князь велит развесить его в саду по липам и березам и прикажет вывести в сад актрис, а сам катается в кресле по дорожкам сада и весело покрикивает: «Ну, девки, виноград созрел, собирайте». «Девицы» имели доступ в княжеские палаты и поочередно учились на половине княгини приличным манерам и уменью держать себя в обществе, занимались рукодельем, слушали чтение. Даже на свои балы князь приглашал лучших артистов и артисток своей труппы. Артистам не разрешалось приглашать на танцы светских дам, а гости-кавалеры с охотой танцевали с крепостными артистками. По другим рассказам, однако, на княжеских обедах прислуживал всегда мужской персонал труппы, исключая заслуженных лицедеев, которые выступали в этой должности лишь в торжественных случаях. Князь, по общему признанию его труппы, был добр и наказывал крепостных актеров лишь в минуты гнева. Утонченно-зверских наказаний не практиковалось, хотя нередко провинившихся королей, рыцарей и героев «ставили в рогатки», то есть подпирали шею тремя рогатинами и оставляли стоять среди комнаты, а музыкантов приковывали к стулу железной цепью с ошейником. Пускались в ход иногда и розги, и палки.

Помещичьи театры служили «рассадником» актеров и для трупп обыкновенных антрепренеров, которых, впрочем, было очень мало. Труппы этих антрепренеров были бродячими, по большей части перебирались из города в город, с ярмарки на ярмарку. Играть им приходилось в театрах, похожих скорее на большие сараи, а особенно на ярмарках, где бывали театры-

балаганы, крытые соломой. Внутренняя обстановка вполне соответствовала «внешности» театров.

Кочующая жизнь «перелетных птиц» представляла мало заманчивого. И не только во времена провинциальных странствований Щепкина, но и много позже, даже и теперь, и материальное обеспечение, и общественное положение, и, наконец, умственно-нравственное развитие провинциальных актеров уж слишком не соответствуют званию служителей свободного, высокого искусства. Вполне верна характеристика жизни провинциального актера, которую наметил своему биографу артист П. М. Садовский, скитавшийся по провинции лет через 15—20 после Щепкина.

> «Провинциальный актер, по его опыту, ничего не имеет прочного, обеспеченного: ни славы, которая для него в полном смысле слова – дым; ни имущества (о богатстве он и мечтать не смеет); ни даже куска насущного хлеба. Слава его не переходит за пределы того города, в котором он играет, помрачаясь иногда перед славой первого заезжего фигляра или фокусника. Все его имущество всегда с ним, потому что, всю жизнь свою переезжая с места на место, он не имеет возможности приютиться оседлым образом и что называется обзавестись домком. Насущный хлеб его часто зависит от дневного сбора: хорош сбор – он сыт, нет сбора – просим не прогневаться. На провинциальных театрах нет обыкновения, а может быть, и нет возможности выдавать жалованье артистам в определенное время, по окончании месяца, например, известными кушами; актер уговаривается с содержателем театра, положим, за 600 рублей в год; но жалованье получает от него не помесячно, а по мере надобности – с одной стороны, по мере возможности – с другой, – когда рубль серебром, когда полтину, а когда и меньше, редко вперед, но почти всегда в счет заслуженной им суммы за месяц и за два…»

Все это создавало такие трагикомические положения, иллюстрацией к которым может служить картинка, нарисованная с натуры тем же Садовским. В одном из захолустий, куда его вместе с труппой занесла судьба, в театр никто не шел, сборов не было никаких: голод стучался к актерам в окно. Кусок черного хлеба да ковш воды, за которой актеры должны были сами ходить на реку, – вот в чем состояла их трапеза. К счастью, отыскался там один трактирщик, страстный любитель театра; он предложил

им давать для него спектакли за ужин. Предложение с радостью было принято. И вот, рассевшись с важностью один в театральном зале, помещавшемся в плохом балагане и освещавшемся двумя сальными огарками, трактирщик-меценат равнодушно смотрел и слушал разыгрываемые перед ним комедии и водевили, и нередко, когда пьеса казалась ему скучною, он останавливал актеров на самой середине ее и деспотически приказывал запеть всем хором плясовую или ухарскую песню. Разумеется, его приказание исполнялось тотчас же, и трактирщик, довольный своими артистами, из мецената превращался в амфитриона и наделял их порциями щей и говядины.

Общественного положения актер не занимал никакого. Был ли актер вольным, был ли, тем более, крепостным, он имел значение только на сцене как человек, на долю которого судьба назначила служить забавою и развлечением для других, более счастливо рожденных людей. Вне сцены актер был отщепенцем общества, хотя у нас на него не падали такие тяжелые кары, как отлучение от церкви или лишение погребения, что практиковалось в Западной Европе по отношению к актерам. Начало, положенное первыми русскими актерами, осталось для большинства из их преемников по сцене без продолжения. Почетное место, которое занимали в избранном обществе своего времени такие актеры как Волков, Дмитревский, Плавильщиков и некоторые немногие другие, сохранилось лишь в исключительных случаях за последующими сценическими деятелями, и из них первое место занимает Щепкин.

Общественное мнение до последнего времени смотрит недоверчивыми глазами на актеров, не отводит им никакого видного места среди других корпораций, работающих для общественной пользы. В старину это выражалось, конечно, и резче, и в более широких размерах. Крепостной актер даже на столичных сценах перед своей фамилией на афишах не имел обычного «г.» (господин), и это служило отличием его от вольного актера. Да и имя не всегда он носил данное ему от рождения, а часто назывался или полуименем, или каким-нибудь прозвищем. Публика поощряла актеров «метанием кошельков»: деньги, в кошельке или завернутые в бумажку, если это были ассигнации, бросались прямо на сцену, к ногам отличившихся лицедеев, вроде того, как теперь кидают подачку из окон бродячим музыкантам. Часто, в момент самого патетического монолога, артисты должны были останавливаться, поднимать деньги, благодарить публику и снова продолжать пьесу.

Был еще обычай, в слабой форме сохранившийся и до сих пор, служивший поводом к унижению артистов. Они развозили

билеты на свои бенефисы по домам богатых людей, которые с лакеем высылали деньги, по большей части с «призом», то есть с надбавкой против обыкновенной цены, и поручали лакею угостить бенефицианта. Так угощал, как знают читатели, Щепкин у графа Волькенштейна актрису Лыкову, так впоследствии угощали и самого Щепкина. В назидание одной юной артистке, возмущавшейся провинциальными похождениями бенефициантов по барским передним, Щепкин однажды рассказал случай из своей жизни. Был он в то время уже известным актером и играл в Москве. Когда дирекция дала ему бенефис, он отправился с билетами. Везде его приняли более или менее вежливо. Но вот приезжает он к одному высокопоставленному лицу. Дальше расскажем словами самого Щепкина:

> «Принимает он меня в зале и, не приглашая даже сесть, звонит и говорит вошедшему лакею:
>
> – Отведи господина Щепкина к Аграфене Яковлевне, пусть напоит его кофе!
>
> Я был до того озадачен, что молча поклонился любезному хозяину и последовал за молчаливым камердинером, который и привел меня в столовую, где, по-видимому, только что кончили завтрак и где, кроме экономки Аграфены Яковлевны, уже никого не было. Налила она мне чашку кофе, и ведь я ее выпил, едва справляясь с чувством негодования. Когда же я поуспокоился да поразмыслил, то пришел к заключению, что меня вовсе и не желали обидеть, напротив… Но только форма-то внимания была груба, потому что в этот дом не проникло еще понятие о равенстве, о достоинствах актера-человека. А все же мне было горько и обидно – ведь я тогда был уже признанным артистом и человеком немолодым».

В довершение всех невзгод, провинциальные актеры находились в полной зависимости от произвола местных властей. В те времена были вполне возможны такие случаи, как описанный, со слов М. С. Щепкина, графом Соллогубом в повести «Собачка». Эта повесть, как и другая того же автора и тоже записанная со слов Щепкина («Воспитанница»), очень живо воспроизводит черты закулисных нравов и обычаев странствующих трупп прежнего времени. В «Собачке», по признанию Щепкина, «даже многое смягчено». Суть этой повести в том, что у жены антрепренера была хорошенькая болонка, дорогая по связанным с ней нежным воспоминаниям и дорого обошедшаяся труппе. На несчастье, собачку увидала жена

местного полицмейстера и во что бы то ни стало задумала добыть ее. Настроить в этом направлении своего супруга полицмейстерше ничего не стоило. Началась борьба: антрепренерша разве что вместе со своею жизнью хотела отдать собачку, полицмейстерша тоже не могла уже жить без собачки. Но у полицмейстера в руках были сильные средства: он подстроил все так, что театр закрыли будто бы по причине его ветхости, и труппа вынуждена была голодать. Пришлось просить пощады у градоправителя, но теперь он уже не сдался за одну собачку: в придачу к собачке подарили 600 рублей полицмейстеру, шаль его супруге и 400 рублей – архитектору, осматривавшему театр, – и спектакли начались.

И в этом обществе бродяг, говорит автор «Собачки», находился тогда человек, молодой еще, но уже далеко обогнавший всех своих товарищей. В душе его уже глубоко заронилась любовь к истинному искусству, без фарсов и шарлатанства; и уже тогда предчувствовал он, как высоко призвание художника, когда он точным изображением природы не только стремится к исправлению людей, что мало кому удается, но очищает их вкусы, облагораживает их понятия и заставляет понимать истину в искусстве и прекрасное в истине.

Но Щепкин, этот молодой художник, был исключением из всей массы актеров по своему пониманию задач и значения сценического искусства. Превосходство игры тогдашних актеров, по характеристике самого Щепкина, заключалось в том, когда никто не говорил своим голосом, когда игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче, и почти каждое слово сопровождалось жестами. Особенно в ролях любовника декламировали страстно до смешного: слова «любовь», «страсть», «измена» выкрикивались так громко, как только доставало сил в человеке. Мимика не помогала актеру; физиономия его оставалась в том натянутом, неестественном положении, в каком являлась на сцену. Когда актер оканчивал какой-нибудь монолог, после которого должен был уходить, то принято было в то время за правило поднимать правую руку вверх и таким образом удаляться со сцены. И это, и другие нелепости доставляли зрителям удовольствие. Публика встречала актера неистовыми аплодисментами, если он, чувствуя, что ему предстоит сказать блестящую фразу, бросал того, с кем говорил, выступал вперед на авансцену и обращался с патетической тирадой к зрителям.

Щепкин был совершенной противоположностью таких актеров в отношении к сценическому искусству. Для него «мышление» не было «делом посторонним» и его воззрения на

смысл и задачи сценической деятельности были и тогда уже вполне определенными. Главной их основою была цель: переносить жизнь на сцену в художественно-правдивом воспроизведении драматических образов. На помощь мышлению приходил талант, и создания Щепкина и тогда уже отличались от тех шаблонных и мертвых фигур, в виде которых появлялось на сцене большинство его товарищей. Счастливый случай и глубина внутреннего критического анализа почти при самом начале его артистической деятельности заставили его уразуметь всю фальшь и бесплодность игры тогдашних актеров. Первый толчок в этом направлении был дан Щепкину еще в Курске. Ему тогда пришлось увидеть одного актера-любителя, который своею игрой открыл молодому артисту тайны сценического обаяния. Это был тот самый князь Мещерский, который при выпуске Щепкина из училища был невольной причиной гнева учителя рисования. Князь, умный и образованный человек, отличался также талантами художника и актера. Щепкин слыхал об этом и давно хотел посмотреть князя на сцене. Случай к этому представился в 1810 году. Князь Мещерский играл скупца Салидара в комедии Сумарокова «Приданое обманом». По первому впечатлению Щепкину показалось, что князь совсем не умеет играть: он говорил просто, не махал руками и нисколько не походил на «настоящих» актеров. Но чем дальше шла пьеса, тем больше начинал понимать Щепкин сущность игры князя и тем больше начинал увлекаться. Князь раскрывал перед ним внутренние стороны и характер изображаемого лица с замечательной силой и правдивостью: его страдания, звуки его голоса отзывались в душе зрителя.

Когда кончилась пьеса, все хохотали, а Щепкин заливался слезами, что бывало с ним всегда от сильных потрясений. В его сознании начинался перелом во взгляде на игру актера. Хоть и не совсем еще ясно, но Щепкин уже понимал, что князь потому и произвел такое сильное впечатление, что он говорит просто, что он не играет, а живет на сцене. Увлеченный игрою князя, Щепкин страстно захотел играть так же, как и он. Не вставая с места, переписал он комедию, через сутки знал ее на память и начал разыгрывать сам с собою. Но, увы, игра его оставалась старой. Он чувствовал, что он только подражает князю, старается говорить его тоном. Тогда он не мог еще понять, что успех зависел не от подражания, что надо было создавать собственное лицо, найти в самом себе и тон, и звуки, и чувства, чтобы вышел живой образ. Долго искал он в себе этой жизни и естественности; мысли, заронившиеся в его голову после игры князя, продолжали искать исхода. И опять случай помог ему. Репетировали как-то «Школу

мужей» Мольера, в которой Щепкин играл Сганареля. Репетиция тянулась скучно, Щепкину не хотелось говорить по-настоящему, и он произносил слова роли обыкновенным голосом. И тут он почувствовал, что сказал несколько слов так, что если б не по пьесе, а в жизни пришлось ему говорить эту фразу, то он сказал бы ее точно так же. Щепкин почувствовал вдруг полное удовлетворение своей игрой и старался сохранить этот тон разговора. Но старания опять приводили его к прежнему тону, опять начиналась неудовлетворенность, хотя другие актеры тогда-то и хвалили его. Им непонятна была бы игра князя Мещерского, и они смеялись бы над Щепкиным, если бы он стал играть, как князь.

Очевидно, не сразу удалось Щепкину разрешить задачу, заданную ему князем, и найти верный и единственный путь в сценическом искусстве. И когда он отыскал этот путь, то придал огромное, исключительное значение спектаклю, в котором играл князь Мещерский.

> «Все, что я приобрел впоследствии, – *говорит он,* – все, что из меня вышло, всем этим я обязан ему (князю), потому что он первый посеял во мне верное понятие об искусстве и показал мне, что искусство настолько высоко, насколько близко к природе».

Щепкин, поступивши в труппу Штейна, недолго пробыл в Харькове. Малороссийскому генерал-губернатору князю Н. Г. Репнину, жившему в Полтаве, захотелось устроить театр в своей резиденции. С этой целью была приглашена в Полтаву труппа Штейна. Директором нового театра был назначен автор «Энеиды» и «Наталки-Полтавки» И. П. Котляревский, а сам князь покровительствовал театру и предоставлял ему материальную поддержку. Театр помещался в казенном доме, некоторые актеры пользовались казенными квартирами, а на разъезды по ярмаркам им выдавались казенные же подорожные. Разъезжать по ярмаркам представлялось для труппы необходимым, так как одни полтавские театральные сборы не покрывали расходов. Перекочевывали не только в Харьков, где собирались огромные ярмарки, но и в Ромны, Кременчуг и другие города Харьковской, Полтавской и Курской губерний. Актерам было положено определенное жалованье, и самое большое, полторы тысячи рублей в год, получал Щепкин. Любовь публики была ему везде обеспечена, и одно имя его могло увеличивать уже и тогда сборы.

Полтавская публика любила Щепкина не меньше, чем публика других городов, и выразила это оригинальным способом: она выкупила своего любимца-актера из крепостной зависимости.

По почину князя Репнина, решено было выкупить Щепкина и с этой целью устроить спектакль с платою за места по особой подписке. Младший брат князя, будущий декабрист, князь С. Г. Волконский горячо принялся за осуществление этой мысли и, надев свой генеральский мундир и ордена, обошел с подписным листом лавки купцов, съехавшихся в Ромны на Ильинскую ярмарку. На подписном листе фигурировало самое разнообразное общество. Кроме двух князей, записались граф А. К. Разумовский, бригадир, тайный советник, нежинский грек, городской голова, военные, купцы, предводитель дворянства и прочие. В этом можно было видеть общие симпатии к талантливому артисту. В заголовке подписного листа значилось: «В награду таланта актера Щепкина для основания его участи, июля 26-го дня 1818 г. Креслы».

Первым подписал князь Репнин 2000 рублей, за ним князь Волконский – 500 рублей, потом шли разные цифры, от 10 до 1992 рублей. Последняя сумма была записана одним игроком и представляла собой карточный долг его партнера, но и этим способом долг получить не удалось. Сумма подписки дошла до 7 тысяч рублей, но, и кроме карточного долга, не по всем записям удалось получить деньги. Все, что недоставало до выкупной цифры, – 10 тысяч рублей ассигнациями, – уплатил из своих средств князь Репнин. Свободы, однако, в то время Щепкин не получил, а перешел лишь от одного барина, графа Волькенштейна, в собственность другого, князя Репнина. Вместе со Щепкиным была выкуплена у наследников графа и его семья: отец, мать, жена и дети. Окончательно Щепкин был отпущен князем Репниным на волю только через три года, 18 ноября 1821 года.

Но и на этот раз не совсем еще кончилась для Щепкина эта невеселая история купли-продажи. Отпускная была дана лишь ему с женой и двумя старшими дочерьми, а остальная семья осталась во владении князя Репнина. Рассказывают, что главной причиной этого было недовольство князя Щепкиным. Дело в том, что в 1821 году дела полтавского театра стали приходить в упадок, актеры начали покидать труппу, и хотя Щепкин не первым вышел с полтавской сцены, но приближенные князя именно Щепкина выставили в глазах зачинщиком распадения труппы. Положение Щепкина сделалось еще хуже. Средства его тогда были ограниченными настолько, что ему, кормившему большую семью, приходилось иногда прибегать к материальной помощи многих лиц из публики, ценивших его дарование. Тяжело было перенести эту обычную тогда тягость крепостного права – разлучение с семьей, и Щепкин стал хлопотать о ее выкупе. Он

предложил для выкупа дать четыре векселя по тысяче рублей, то есть вернуть деньги, приплаченные князем Репниным, но заведующий делами князя потребовал на векселях верного поручительства. Снова хлопоты, еще более неприятные, пока наконец не нашелся поручитель в лице малороссийского историка и автора «Словаря достопамятных людей» Бантыш-Каменского. Много нравственных мучений должна была доставить вся эта передряга с выкупом мягкосердечному и любвеобильному Щепкину. Он, однако, никогда не винил в этом князя Репнина, который мог и не знать всех подробностей дела. Отец Щепкина к тому времени умер; вышел на волю Щепкин с матерью, женой, четырьмя дочерьми и двумя сыновьями.

Освобождение от крепостной зависимости было для Щепкина предвестником освобождения его и из тесных рамок провинциальной жизни и сцены. Вскоре в столичном театре открылась для Щепкина широкая деятельность, и провинциальный актер кочующей труппы сделал шаг к исторической известности. Через год после выкупа из крепостной зависимости Щепкин дебютировал на московской сцене, а затем через несколько месяцев, отслужив свой контракт в Туле, был зачислен актером императорских московских театров.

Семнадцать лет, в течение которых Щепкин играл на провинциальных сценах, не прошли бесследно ни для него лично, ни для развития его дарования. Провинция дала ему богатый житейский опыт и в то же время подготовила к той деятельности, которая создала ему славу на московской сцене. Основным принципом сценической деятельности Щепкина был добросовестный труд. Щепкин явился в Москву уже с твердым сознанием необходимости труда и с глубоко укоренившейся привычкой к нему. В провинции же Щепкин воспринял и усвоил себе основной принцип своих воззрений на сценическое искусство: естественность в игре, художественную правдивость изображаемых лиц. В этом отношении имели на него влияние примеры князя Мещерского и провинциального актера Павлова, игра которых отличалась необыкновенной для того времени правдой и простотой. На провинциальных сценах Щепкину приходилось играть и много, и в самых разнообразных ролях. Это развивало разносторонность таланта и приучало ко всякой роли относиться добросовестно.

Глава III. М. С. Щепкин на московской сцене

Щепкин прожил в Москве последние 40 лет своей жизни. История московской сцены за этот период, а вместе с тем и история русского театра неразрывно связаны с его именем. И в жизни русского общества 20 – 50-х годов Щепкин является крупной личностью по своим тесным связям с выдающимися и образованнейшими людьми того времени и по месту, которое он занимал в их среде.

В настоящем очерке нельзя подробно пересказать историю этого периода и проследить шаг за шагом жизнь и деятельность Щепкина. Мы сделаем это лишь в общих чертах и останавливаясь на самых важных фактах. Но сначала скажем несколько слов о московском театре дощепкинского периода.

История театра в Москве начинается с XVII века, когда при царе Алексее Михайловиче была сделана попытка устроить сценические представления. Во второй период истории русской сцены, когда официально был учрежден театр в Петербурге, почти одновременно возник театр и в Москве. Но здесь он долго не носил характера официального и придворного учреждения. Первый «вольный» театр в Москве устроили любители-студенты только что открывшегося университета. Вскоре после открытия театра в Петербурге основатель русского театра Ф. Г. Волков был послан в Москву, чтобы устроить и здесь театр, но чем кончилась его поездка – неизвестно (1759). Затем следовали несколько лет иностранной антрепризы и иностранных представлений и появление в 60-х годах XVIII века русского антрепренера полковника Титова, неудачно кончившего свое дело. С конца 70-х годов выступает на антрепренерском поприще предприимчивый иностранец Медокс, державший в Москве театр больше 25 лет. Под его антрепризою подвизались многие знаменитые русские актеры: Плавильщиков, Померанцев, Шушерин, Синявская, Сандуновы и другие. Разорившись, Медокс бросил театральное дело. Неудачи его зависели отчасти и от того, что конец прошлого века был порой особенно широкого развития в Москве домашних барских театров, которых здесь насчитывалось тогда до двадцати. С 1806 года московский театр взяла в свое заведование дирекция императорских театров.

Из последующего периода лучшая пора настала для московского театра, когда им в 20-х годах управлял Ф. Ф. Кокошкин, большой любитель и знаток сценического искусства и

драматург. Его старания были направлены на то, чтобы привлечь на московскую сцену лучших артистов и сформировать для нее образцовый состав труппы.

В это-то время и был приглашен в Москву М. С. Щепкин. Прослышав о появившемся в провинции талантливом артисте, Кокошкин отправил туда М. Н. Загоскина, своего помощника по управлению театром, автора «Юрия Милославского» и известного в свое время драматурга, которому поручил пригласить Щепкина на каких бы то ни было условиях, лишь бы не упустить артиста, если он окажется действительно талантом.

Щепкин дебютировал в московском театре 23 ноября 1822 года в комедии Загоскина «Господин Богатонов, или Провинциал в столице» и в водевиле «Лакейская война». За дебютом последовало окончательное приглашение Щепкина на императорскую сцену, но он был еще связан контрактом с тульским театром и отправился туда доигрывать сезон. Служба же на московской сцене началась по возвращении из Тулы, то есть с 6 марта 1823 года.

Поступление в императорский театр Щепкин мог считать завершением всех своих стремлений и надежд, наградой за свою неизменную любовь к искусству. Теперь все и очень резко изменялось в его судьбе. Провинциальные скитания прекращались, и вместе с тем материальное положение становилось обеспеченным. Приехав в Полтаву года через два после переезда в Москву, Щепкин на пожелания успехов на новой широкой дороге отвечал: «Я так уже счастлив, что совестно мне и желать более. Я теперь в таком положении, что могу уже две тысячи рублей употреблять на воспитание моих детей».

Среда, в которую вступал Щепкин, совершенно не походила на тот мирок, где он вращался в провинции. Среди товарищей по сцене находились люди талантливые и развитые. Публика была и строже, и просвещеннее; критика, которой в провинции и совсем не было, отличалась серьезностью. Круг знакомств в Москве мог быть как угодно широк и как угодно разнообразен. Но самое главное – сценическая деятельность выходила здесь из провинциальных рамок. Провинция в этом отношении всегда шла за столицами и давала лишь часть того, чем располагали в своем репертуаре столичные сцены.

По счастливой случайности, Щепкин поступал под непосредственное руководство людей, чуждых чиновничьего формализма и смотревших на театральное дело, как подобало просвещенным людям. Это были Кокошкин и Загоскин, о которых мы упомянули выше, затем А. И. Писарев, талантливый водевилист, и А. Н. Верстовский, композитор, впоследствии автор

«Аскольдовой могилы». Своим человеком в московской дирекции был и князь А. А. Шаховской, прежде заведовавший петербургским театром, а теперь проживавший в Москве. Все они своими советами могли сильно повлиять на артистическое развитие провинциального актера и по любви своей к театру с особенной охотой должны были это делать для такого таланта, как Щепкин. Через них Щепкин мог приобретать знакомства и среди общества, стоявшего далеко от театра.

Не менее счастливая случайность ввела Щепкина и в круг университетских профессоров. Здесь у него отыскался родственник – профессор математики П. С. Щепкин. Он происходил от того же священника, который был дедом артиста. Но судьба этой ветви Щепкиных была иная: они не попали в крепостные.

Пути в общество передовых людей того времени были открыты для Щепкина, и он не замедлил пойти по ним, поддерживая всю свою жизнь связи с этим обществом. Чтобы судить, как обширны и значительны были эти связи, достаточно привести имена лиц, выделившихся в летописях нашего прошлого, с которыми был знаком Щепкин во время своей московской деятельности. В этот далеко не полный список ученых, профессоров, литераторов, художников входят Пушкин, Грибоедов, Лермонтов, Гоголь, Белинский, Аксаковы, Грановский, Кудрявцев, Киреевский, Станкевич, Герцен, Огарев, Катков, Погодин, Шевырев, графиня Ростопчина, Шевченко, граф Соллогуб, Боткины, Тургенев, Смирнова и другие. Большинство из этих лиц были не только знакомы со Щепкиным, но и питали к нему самые сердечные, самые дружеские чувства.

Особенно теплая приязнь влекла Щепкина к Аксаковым, Гоголю, Белинскому, Шевченко и Грановскому. Последний был одним из представителей того кружка «людей сороковых годов», к которому тесно примыкал Щепкин. В общем, характеристика этого кружка сводится к таким чертам, которыми рисуют то время биографы Белинского и Грановского. Жизнь общества текла тогда неслышно и невидно. Зато отсутствие общественных интересов сильнее сосредоточивало внимание образованного меньшинства на интересах умственных, литературных и эстетических. Тесный кружок друзей, в котором частым гостем бывал Щепкин, собирался часто и в горячих спорах и беседах обменивался мыслями, мнениями, обобщающими понятиями, наконец, шутками и остротами.

Щепкин был одинаково дорогим гостем и в кружке Герцена, и в кружке Станкевича. Первый кружок в своих спорах и рассуждениях увлекался общественно-политическими теориями,

второй – занимался философскими решениями вечных вопросов человеческой жизни и духа. Между этими кружками не было взаимной симпатии: убеждения одних казались другим ложными и мелкими. Но Щепкин находил сочувственный прием и личный для себя интерес и тут, и там. Кружок философов, отличавшийся артистическим идеализмом, восторженно относился к искусству и литературе и их гениальным представителям. Здесь была обильная пища для восприимчивого ума Щепкина. Но и кружок Герцена не меньше интересовал Щепкина, прошедшего тяжелую житейскую школу, видевшего много людской неправды и несовершенств общественного строя.

Щепкин жадно черпал из этой сокровищницы знаний, так счастливо открывшейся ему в лице его ученых друзей. Не было области знаний, которая не интересовала бы Щепкина. С одинаковым вниманием выслушивал он и философские споры в кружке Станкевича, и астрономические сведения, которые ему сообщал профессор астрономии Перевощиков, его близкий друг.

Щепкин вступил на московскую сцену во времена владычества в русской драматургии мелодрамы и водевиля. Ему как комику пришлось начинать свою карьеру в Москве легкими комедиями и водевилями, перенесенными по большей части на русскую сцену с французской почвы. Комедии и водевили Скриба и других французских драматургов заполоняли в переводах и переделках русский репертуар. Самым плодовитым и остроумным водевилистом был Писарев. Он скоро сделался другом Щепкина, но ненадолго. Лет через пять Щепкину пришлось горевать о смерти Писарева как о «великой потере для театра», еще более чувствительной лично для него. Щепкин имел огромный успех в водевилях. Многие из них были обязаны ему своей жизнью на сцене. В первые два года театральной «службы» Щепкина в Москве были изданы три водевиля с его портретами в ролях из этих водевилей. Отсюда ясно, что водевили эти жили им, его игрой.

Кроме водевилей, в репертуар Щепкина входили комедии Загоскина, Шаховского и других, более или менее легкие, более или менее бессодержательные, а все – далекие от действительной жизни. В 1827 году Щепкин выступил в одной из лучших комедий Загоскина «Благородный театр», в роли Любского.

Пустой репертуар тяготил жаждавшего работы артиста, и некоторое удовлетворение он получал, лишь играя в комедиях Мольера, которого он читал и изучал еще в провинции. На московской сцене ему пришлось переиграть больше десяти мольеровских ролей, начиная почти с самого приезда из провинции. Он играл Оронта, или, в тогдашней переделке

Кокошкина, графа Знатова – в «Мизантропе»; Журдена, или Дурмана, – в «Мещанине во дворянстве»; и Сганареля – в «Школе мужей». Щепкин, по выражению С. Т. Аксакова, часто «тосковал по Мольеру» и вообще по ролям, требующим работы, и для него Аксаков перевел и отчасти переложил на русские нравы «Школу жен» и «Скупого». Обе пьесы были даны в бенефисы Щепкина: первая – в 1825 году, а вторая – в 1830-м. В первой комедии он играл Арнольда, во второй – Гарпагона. Последней мольеровской ролью Щепкина был Жорж Данден в пьесе того же заглавия, сыгранной им в свой бенефис 18 января 1851 года.

Но если Щепкин и отдыхал, изучая Мольера и работая над его созданиями, то все же в этом он не находил полного удовлетворения своим артистическим требованиям и идеалам. Мольеровские образы передавались им художественно, с глубиною замысла и тонкостью отделки, но они были чужды и ему, и публике. Хотелось переносить на сцену свое, родное, воплощать русские типы, так хорошо знакомые Щепкину. Комедии наших драматургов не давали для этого полного простора, потому что в них русская жизнь рисовалась бледными, а часто и фальшивыми чертами, и общественные интересы никогда не затрагивались.

Щепкин сильно скучал. Это состояние наводило на него современное положение театра. В одном из писем к своему другу, петербургскому артисту И. И. Сосницкому, от 26 июля 1831 года Щепкин писал, что в положении театра мало хорошего, и хотя ему лично было хорошо, но он с радостью бы перешел на петербургскую сцену. Если его и удерживало что в Москве, так это девять проведенных здесь лет и прекрасные бенефисные сборы, которые в Петербурге можно было вознаградить лишь жалованьем. Семья заставляла его не забывать материальных расчетов. К этому он прибавлял: «…жаль, очень жаль, что русский театр не может улучшиться от одних желаний, собственного старания и душевной любви, ибо, признаюсь, театр у меня берет преимущество над семейными делами, и при всем том видеть оный слабеющим день ото дня, клянусь, это для меня хуже холеры» (которая тогда свирепствовала).

Но в том же году Щепкин воспрянул духом: во-первых, появилась на сцене комедия, в которой ему можно было во всю ширь развернуть свои силы, а во-вторых, по контракту ему была продолжена служба. В 1831 году была поставлена в Москве комедия Грибоедова «Горе от ума» – сначала в отрывках, а затем и в целом виде. Роль Фамусова играл Щепкин и, как говорят современники, первое время играл не вполне удачно. От сильного ли влияния легкого водевильного творчества, или оттого, что

Щепкин не сразу овладел этой трудной ролью, но сначала она не удавалась ему. Зато впоследствии роль Фамусова стала лучшей ролью в обширном репертуаре Щепкина, и такого Фамусова после него уже не видала русская сцена.

В том же году Щепкин подал Загоскину, вступившему в управление театром после Кокошкина, доношение о том, что срок его контракта кончается 6 марта 1832 года. По театральным правилам, каждый артист должен был подавать подобное доношение за 6 месяцев до истечения срока контракта. Щепкин спрашивал, «благоугодна ли будет его служба при дирекции на дальнейшее время и при каких условиях?» Ответ последовал, конечно, положительный. За девять лет Щепкин уже упрочил за собою репутацию первоклассного артиста. И в Москве, и в Петербурге, где он в первый раз выступил 2 июля 1825 года, публика высоко ценила его талант. На «доношении» Загоскин написал: «На сто лет, только бы прожил», а официально ответил: «В уважение его таланта приятностью поставляет иметь его на службе при императорских театрах на тех же самых кондициях, какие были прежде».

Щепкин пустил уже крепкие корни в Москве и потому согласился на резолюцию директора, хотя «прежние кондиции» не соответствовали теперь расходам на содержание его семьи, разросшейся до 24 человек. В это число входили, кроме собственной семьи, старики и старухи, воспитанники и воспитанницы, которыми был всегда полон дом Щепкина. Но неожиданно явилось подспорье. Загоскин предложил Щепкину преподавать драматическое искусство в театральном училище. Тот, по своей скромности, сначала было отказывался, находя себя неспособным для такого важного дела, к тому же считая себя плохим декламатором. Но Загоскин настаивал и соблазнял его прибавкой в 2 тысячи рублей ассигнациями, нелишних для Щепкина, обремененного семьей. Доводы были убедительны, пришлось согласиться. Директор попросил у высшего начальства разрешения учредить в театральной школе постоянное место учителя декламации и определить на это место актера Щепкина «как человека, совершенно знающего это искусство и способного образовать полезных для сцены артистов». 9 августа 1832 года Щепкин приступил к отправлению новых обязанностей. Определенных часов для занятий ему не было назначено, но он по своей добросовестности усердно приступил к делу и редкий день не бывал в школе. Ему приходилось ставить ученические спектакли в школе или разучивать роли с воспитанниками, которым случалось играть на большой сцене. Дети скоро полюбили доброго и справедливого учителя, ученье пошло

понемногу, но с толком.

К тому же времени относится начало знакомства Щепкина с другим великим художником – Н. В. Гоголем. Автор «Вечеров на хуторе близ Диканьки» начинал уже тогда входить в славу и возбуждать общее внимание. Проезжая в 1832 году через Москву, Гоголь познакомился с Аксаковыми, Загоскиным, Погодиным и Щепкиным. Последнего он, вероятно, видел уже в том же году на петербургской сцене и убедился, какого артиста имеет в лице его русский театр.

Познакомились они довольно оригинально. Гоголь незваным пришел к Щепкину и застал всех за обедом. Остановившись на пороге зала, он быстро проговорил слова малорусской песни:

Ходит гарбуз по городу,
Пытается свого роду:
Ой, чи живы, чи здоровы
Вси родичи гарбузовы?

Оригинального незнакомца тут же узнали, и земляки познакомились. Радость Щепкина была беспредельна, но она должна была вскоре перейти в блаженство сладостной надежды, когда он услышал, что Гоголь подумывает о создании русской комедии.

Для Гоголя Щепкин был своего рода кладом. Неистощимые рассказы много испытавшего артиста рисовали действительность яркими и художественными красками. Впечатлительный и наблюдательный, Щепкин обладал богатейшим запасом материалов из жизни и нравов недавнего прошлого. Он в своих живых рассказах опускался в самую глубину того житейского моря, в которое мечтал проникнуть духовными очами писатель, извлечь оттуда и показать миру сквозь смех невидимые слезы. И Гоголь пользовался рассказами Щепкина не только для общего понимания русской жизни, но прямо переносил их в свои произведения, например, эпизод появления кошки в «Старосветских помещиках» или «полюби нас черненькими» в «Мертвых душах», и другие.

Мысль написать комедию крепко засела в голове Гоголя. Когда ему не удалась начатая комедия «Владимир 3-й степени», он принялся (около 1833 г.) за «Женитьбу». Но этой комедии суждено было появиться на московской сцене лишь через 10 лет (в бенефис Щепкина 5 февраля 1843 года). За эти годы «Женитьба» переделывалась несколько раз. Щепкину она была известна в самой первой своей редакции, и он принимал некоторое участие в ее переделке своими советами относительно

тех или иных подробностей, которыми интересовался Гоголь.

Гораздо раньше, чем появилась «Женитьба», поставлена была другая комедия Гоголя, начатая после «Женитьбы», – «Ревизор», составившая эпоху в истории русской драматургии и имевшая первенствующее значение в сценической деятельности Щепкина. Городничий Сквозник-Дмухановский наряду с Фамусовым стал во главе всех художественных созданий Щепкина. Этих двух ролей, как играл их он, было бы достаточно, чтобы увековечить имя артиста.

После появления на сцене «Горя от ума» прошло около пяти лет. Репертуар по-прежнему не давал Щепкину серьезной работы. В конце апреля 1836 года он писал Сосницкому:

> «Благодарю тебя, дружище, за письмо; оно меня оживило. Благодаря театру я приходил уже в какое-то не спящее, но дремлющее состояние; бездействие совершенно меня убивает. Я сделался здесь на сцене какою-то ходячею машиною или вечным дядей; я давно уже забыл, что такое комическая роль, и вдруг письмо дало новые надежды, и я живу новою жизнью».

Эти надежды вдохнуло в Щепкина известие о постановке на петербургской сцене «Ревизора». В то же время Гоголь послал ему из Петербурга эту пьесу и разрешал ему ставить ее когда и как угодно. Через полторы недели Гоголь снова просил Щепкина непременно из дружбы к нему взять на себя все дело постановки «Ревизора» и при этом делал указания, как разыграть комедию. Городничего он поручал играть Щепкину, а остальные роли отдавал тоже на его распределение. В Москву ехать Гоголь отказывался, находя, что Щепкин поставит пьесу даже лучше, чем он сам.

Щепкин понимал, какое великое произведение представляет собою «Ревизор», был обрадован его появлением и настойчиво звал Гоголя в Москву.

> «Благодарю Вас от души за „Ревизора“, – *писал он Гоголю,* – не как за книгу, а как за комедию, которая, так сказать, осуществила все мои надежды, и я совершенно ожил. Давно уже я не чувствовал такой радости; ибо, к несчастью, мои все радости сосредоточены в одной сцене. Знаю, что это почти сумасшествие, но что ж делать? Я, право, не виноват. Порядочные люди смеются надо мной и почитают глупостью, но я за усовершенствование этой глупости отдал бы остаток моей жизни».

Но никакие убеждения не подействовали на Гоголя. Он не приехал. «Ревизор» в отсутствие автора шел в первый раз на московской сцене 25 мая 1836 года. Постановка комедии должна была значительно ободрить скучавшего от бездействия артиста. «Ревизор» знаменовал собою зарю нового направления русской драматургии, и именно того направления художественной жизненной правды, которому служил сам Щепкин. Это было тем более кстати, что Щепкина стали смущать признаки упадка физических сил. В письмах к Сосницкому в 1836 году Щепкин жалуется, что его «силы по театру уже изменяются, орган начинает слабеть». Тогда ему было уже под 50 лет, и жизнь, полная волнений, начинала оказывать свое влияние на его крепкую и неутомимую натуру. Особенно его беспокоила болезнь горла. В начале 1837 года Щепкин собирался на юг России и так объяснял Сосницкому эту поездку. «Голос мой, – писал он, – до того ослабел от беспрестанного усилия, которое необходимо в нашем театре (Большой театр отличался тогда дурными акустическими условиями), что нет роли, в которой бы не утомил горла и не охрип; дошло до того, что уже и в комнате, и говоря без усилий начинаю чувствовать то же». И вот, «дабы не лишиться средств к прокормлению семейства», Щепкин решился просить отпуска.

В официальном прошении Щепкин так изъяснял мотивы своей поездки.

> «В продолжение 14-летней службы моей в императорском театре в звании артиста от частой игры многотрудных ролей и от огромности московской сцены голос мой до такой степени ослабел, что теряю всякую надежду на продолжение службы без необходимого излечения. Медики, у которых я просил совета, в таком случае предлагают как весьма полезное средство для отвращения такого рода болезни отправиться в один из южных приморских городов, утверждая, что морская вода может укрепить мое ослабевшее горло и голос».

Но на поездку были нужны средства, а где их было взять Щепкину, на плечах которого лежала забота об огромной семье. Щепкин получал тогда 9 тысяч рублей ассигнациями, которые распределялись так: 4 тысячи жалованья как актеру, 2 тысячи – за обучение декламации в театральной школе, 1 тысяча – на гардероб и 2 тысячи рублей квартирных. И все, что получалось, то и проживалось. Поэтому Щепкин просил дать ему на лечение пособие и сохранить на время поездки жалованье. Дирекция театров присоединилась к просьбе Щепкина не только «из

уважения к его таланту, но и по его примерной службе, усердию и отличному поведению». Дело об отпуске было представлено на рассмотрение императора Николая Павловича, который разрешил отпустить Щепкину на лечение пособие в 4 тысячи рублей, то есть полугодовой оклад жалованья, но без сохранения содержания за все время отсутствия.

По возвращении из отпуска для Щепкина наступил период, когда он особенно близко сошелся с «людьми сороковых годов». Отдельные члены кружка горячо любили и уважали Щепкина за его талант и честный труд. К числу задушевных друзей его принадлежал Белинский. С ним Щепкину суждено было путешествовать по России. Это было тогда, когда силы критика угасали, и состояние здоровья требовало продолжительного отдыха на юге. Туда же ехал и Щепкин, тоже отдохнуть и совершить артистическое путешествие. Мысль ехать со своим старинным другом, добродушным и неистощимо веселым собеседником, приводила Белинского в восторг.

16 мая 1846 года, после шумных и веселых проводов, они отправились в путь, побывали в Калуге, Воронеже, Курске, Харькове и приехали в Одессу. Здесь Щепкин заключил условие с антрепренером, обязавшись наезжать оттуда в Николаев, Херсон, Севастополь, Симферополь и другие города. Щепкин успевал делать и то, и другое: играть во всех городах и ухаживать за больным Белинским. «М. С. смотрит за мной, как дядька за недорослем, – писал критик. – Что это за человек!..» И Белинский всюду переезжал за своим добрым и ласковым «дядькой».

Поездки в провинцию Щепкин совершал в течение всей своей московской деятельности. Он не раз бывал в Одессе, Казани, Воронеже, Харькове, Нижнем Новгороде, Орле и других городах. Помимо чисто артистического желания путешествовать и играть перед новой публикой, Щепкина влекла в провинцию почти что необходимость заработать что-нибудь лишнее сверх казенного жалованья. Отправляясь в отпуска, обусловленные контрактом или по болезни, Щепкин всегда играл в больших городах, через которые проезжал. К этому добавочному подспорью прибегали многие из столичных актеров, а Щепкину с его семьей это было нужнее, чем кому-либо. Прослуживши 20 лет на московской сцене, Щепкин не только ничего не скопил себе на черный день, но и проживал все, что получал.

Материальные итоги его службы в то время были таковы. В марте 1843 года ему была назначена пенсия по высшему окладу – 1142 рубля 82 коп. За эту пенсию он должен был прослужить по закону еще «два года благодарности»; получал он по-прежнему, так как жалованье было обращено в пенсион. В этом году он

снова ездил на 5 месяцев на юг для поправления здоровья, и жалованья от дирекции за это время ему не выдавалось. Прослужив «два года благодарности», Щепкин получил от дирекции предложение продолжать службу еще три года с окладом в 1142 рубля 82 коп. И с «разовыми» за каждый спектакль по 35 рублей 70 коп., с полным зимним бенефисом и с ежегодным отпуском на месяц. Щепкин не соглашался на три года из-за расстроенного здоровья. Контракт заключили на год, но с тем, что если ему позволит здоровье, то будет служить и еще два года. Так оно и вышло. Он прослужил три года, и в 1848 году дирекция предложила ему те же условия. Щепкин просил прибавки к жалованью еще тысячу рублей, но ему дали 40 рублей поспектаклъной платы, и контракт заключили опять на три года. Когда кончился срок, дирекция опять предложила те же условия, но Щепкин просил определить количество спектаклей в течение года. Вероятно, это было для него важно потому, что сумма «разовых» изменялась в зависимости от количества спектаклей, и он не мог рассчитывать на совершенно определенный заработок. Так, он участвовал в спектаклях в 1845 году 72 раза, а в следующих годах – 43, 76, 51 и 47 раз. На его просьбу в дирекции ответили, что сумма «разовых» не определяется, ибо «поспектакльная плата есть не жалованье, а только мера поощрения и, следственно, должна быть определяема не иным чем, как числом действительных, а не предположенных представлений». Поэтому контракт был заключен до 17 марта 1854 года на прежних условиях. Во всех этих переговорах с дирекцией, как и в провинциальных поездках, сказывалась если не нужда, то во всяком случае необходимость свести концы с концами.

Проживать Щепкину нужно было по меньшей мере тысячу рублей ассигнациями в месяц. Он сам представляет такой расчет в одном из писем к Гоголю, который приглашал его в 1847 году приехать за границу. Сначала Щепкин увлекся и совсем было собрался ехать, но, обдумав все обстоятельства, нашел план свой невыполнимым.

> «Мне двинуться нельзя без верных пяти тысяч пятисот рублей, – *писал он Гоголю.* – У меня останется дома, кроме прислуги, 17 человек; им прожить нужно тысячу рублей ассигнациями в месяц; а как поездка моя никак не может быть меньше 3 месяцев, следовательно, им надо 3 тысячи, а мне на вояж 2500 рублей. Эта сумма необходима; нет ее, и я должен лишить себя всегдашней моей мечты. Я продал дом, расплатился с долгами, и у

меня остается, за уплатою за годовую квартиру, 1500 рублей – вот все мое состояние. Да ежели бы его и осталось столько, сколько нужно для вояжа, то я и тогда не мог бы этим пожертвовать: это было бы мною поступлено бессовестно в отношении семейства. У меня в жизни было два владыки: сцена и семейство. Первому я отдал все, отдал добросовестно, безукоризненно… В отношении же последнего я, положа руку на сердце, не могу этого сказать; стало быть, я должен сколько-нибудь стараться поправить то, что так долго было упускаемо».

«Всегдашняя мечта» на этот раз не осуществилась. А Щепкину очень хотелось побывать в чужих краях.

«Мне нужно видеть заграничные театры, – *пишет он Гоголю в том же письме,* – очень нужно; незнание языка меня не пугает, главное я пойму, и оно необходимо мне для моих записок, в конце которых хочу изложить свой взгляд на искусство драматическое вообще и в чем состоит особенность каждого театра в Европе в настоящее время. Это будет окончательным делом моей практической деятельности… Это мне нужно для будущего. В настоящем же оно мне, кроме удовольствия, не принесет никакой пользы; ибо после сорокалетних трудов я уже не могу переделать себя, у меня не хватит сил: все сценические недостатки вросли в меня глубоко, их не вырвешь уже, не повредив целого».

Письмо, из которого приведены эти выдержки, интересно и в другом отношении: оно содержит отзыв Щепкина об известной «Развязке Ревизора». Но прежде чем сказать об этом отзыве, вернемся немного назад и проследим период между появлением на свет «Ревизора» и посылкой к Щепкину Гоголем «Развязки Ревизора».

После первой постановки «Ревизора» отношения между Гоголем и Щепкиным сделались вполне дружескими, а со стороны восторженного артиста они переходили чуть ли не в обожание. В Москве друзья встречались у Аксаковых, у Погодина, наконец, Гоголь часто навещал и дом своего земляка. И Щепкин, бывая в Петербурге, останавливался у Гоголя. Переписка между ними носит характер полной искренности и понимания друг друга. Само собою понятно, что Щепкин после «Ревизора» ждал от Гоголя новых созданий, где и он сам мог бы применить свои силы. Репертуар по-прежнему не удовлетворял Щепкина. В одном из писем своих к Гоголю в конце 1842 года он снова жаловался на

отсутствие работы, на пустоту репертуара.

> «Поприще мое, – *пишет он,* – и при новом управлении (театром) без действия, а душа требует деятельности, потому что репертуар нисколько не изменился, а все то же, мерзость, и мерзость и вот чем на старости я должен упитывать мою драматическую жажду. Знаете, это такое страдание, на которое нет слов. Нам дали все, то есть артистам русским, – деньги, права, пенсионы, и только не дали свободы действовать, и из артистов мы сделались поденщиками. Нет, хуже: поденщик свободен выбирать себе работу, а артист – играй, играй все, что повелит мудрое начальство».

И Гоголь не оправдывал надежд своего друга и не давал ничего нового для сцены, как ни побуждал его к тому Щепкин. «Женитьба» оставалась у автора и много раз переделывалась в течение десяти лет, с 1833 по 1843 год. Наконец Щепкин получил «Женитьбу» раньше появления комедии в печати, в нарочно переписанной для него рукописи. А когда сочинения Гоголя вышли отдельным изданием, то 28 ноября 1842 года Гоголь прислал Щепкину формальное заявление, которым отдавал в распоряжение артиста все драматические отрывки и сцены, напечатанные в 4-м томе его сочинений, с правом ставить их когда угодно и где угодно в свои бенефисы. «Женитьба» и «Игроки» шли в первый раз в бенефис Щепкина 5 февраля 1843 года. В первой пьесе бенефициант играл роль Подколесина, во второй – Утешительного. Обе эти роли не удались Щепкину. Скоро он отказался от роли Подколесина и стал играть в «Женитьбе» Кочкарева, и на этот раз с обычным успехом.

Отдавая Щепкину все свои драматические произведения и выражая этим свою любовь и уважение к нему, Гоголь советовал пользоваться этими отрывками умеренно, уверяя, что больше писать комедий уже не будет. А на продолжавшиеся сетования Щепкина об отсутствии работы Гоголь отвечал:

> «Это стыдно вам говорить. Разве вы забыли, что есть старые заигранные, заброшенные пьесы? Разве вы забыли, что для актера нет старой роли, что он нов вечно. Теперь-то именно, в минуту, когда горько душе, теперь-то вы и должны показать в лице свету, что такое актер. Переберите-ка в памяти вашей старый репертуар, да взгляните свежими и нынешними очами, собравши в душу всю силу оскорбленного достоинства».

Далее Гоголь продолжает:

> «Вы напрасно говорите в письме, что стареете. Ваш талант не такого рода, чтобы стареться. Напротив, зрелые лета ваши только что отняли часть того жару, которого у вас было слишком много, который ослеплял ваши очи и мешал взглянуть вам ясно на вашу роль. Теперь вы стали в несколько раз выше того Щепкина, которого я видел прежде. У вас теперь есть то высокое спокойствие, которого прежде не было. Вы теперь можете царствовать в вашей роли, тогда как прежде вы все еще как-то метались… Благодарите Бога за всякие препятствия… Они необыкновенному человеку необходимы… Увидите, что для вас настанет еще время, когда будут ездить в театр для того, чтобы не проронить ни одного слова, произнесенного вами, и когда будут взвешивать это слово».

В этом же письме Гоголь увещевает Щепкина хорошенько разучить и разыграть «Ревизора», первой постановкой которого автор был недоволен, а через четыре года, в 1846-м, он хочет, чтобы «Ревизор» был непременно поставлен вместе с «Развязкой Ревизора». Но Щепкина «Развязка» привела в негодование. Он ясно понимал, какое натянутое объяснение смысла «Ревизора» хочет дать Гоголь своей «Развязкой».

> «Прочтя ваше окончание „Ревизора“, – *пишет Щепкин Гоголю,* – я бесился на самого себя, на свой близорукий взгляд, потому что до сих пор я изучал всех героев „Ревизора“, как живых людей… Отнять их у меня и всех вообще – это было бы действие бессовестное. Я их люблю, люблю со всеми слабостями, как и вообще всех людей. Вы из целого мира собрали несколько человек в одно сборное место, в одну группу; с этими в десять лет я совершенно сроднился, и вы хотите их отнять у меня. Нет, я их вам не дам, не дам, пока существую. После меня переделывайте хоть в козлов, а до тех пор я не уступлю вам Держиморды, потому что и он мне дорог».

Через несколько лет (в 1852 году) Щепкину пришлось испытать тяжкое горе: закрыть гробовую крышку над прахом горячо любимого им Гоголя. В то время всходило уже новое светило русской драматургии – появились первые произведения А. Н. Островского. Щепкин критически отнесся к новому направлению. Трудно определить истинную причину его

нерасположения к произведениям драматурга, талант которого он уважал. Может статься, по мнению современника, он мало знал тот общественный слой, к которому принадлежат действующие лица в этих произведениях; или не находил в этих лицах истинного комизма, или изображение этого комизма казалось ему слишком реальным. В пьесах Островского Щепкин почти не выступал. Из главных типов Островского он изобразил Большова («Свои люди – сочтемся») и Любима Торцова («Бедность не порок»).

Последнюю роль он играл лишь во время своего приезда в Нижний Новгород, в 1857 году. Об этой поездке Щепкина надо сказать несколько слов. На этот раз не гастроли потянули в самой середине зимы 70-летнего старика в Нижний Новгород. Он поехал туда, чтобы навестить проживавшего там по возвращении из ссылки своего друга и земляка, поэта Т. Г. Шевченко. Дружба между ними была давнишняя, и Щепкин имел большое влияние на Шевченко. Чтобы судить о том, как дорог был поэту его «единый друг», «великий чудотворец», как называет он артиста в посвященных ему стихотворениях, приведем несколько выдержек из дневника Шевченко, относящихся именно к 1857 году.

«Праздникам праздник и торжество из торжеств, – пишет 24 декабря Шевченко, – приехал М. С. Щепкин». А через шесть дней после отъезда Щепкина в Москву находим в дневнике Шевченко такую горячую, вылившуюся из души исповедь: «Шесть дней, шесть дней полной радостно-торжественной жизни! И чем заплачу я тебе, мой старый, мой единый друже? Чем заплачу я тебе за это счастие? За эти радостные, сладкие слезы? Любовью! но я люблю тебя давно, да и кто, зная тебя, не любит? Чем же? Кроме молитвы о тебе, самой искренней молитвы, я ничего не имею». На следующий день Шевченко не успокаивается и отмечает в дневнике: «Я все еще не могу прийти в нормальное состояние от волшебного, очаровательного видения. У меня все еще стоит перед глазами городничий, матрос, Михайло Чупрун и Любим Торцов. Но ярче и лучезарнее великого артиста стоит великий человек, кротко улыбающийся, друг мой единый, искренний мой, незабвенный Михайло Степанович Щепкин». Когда Шевченко разрешено было жить в столице, он приехал в Москву и поселился у Щепкина. На Шевченко, измученного житейскими невзгодами, Щепкин имел благодетельное, умиротворяющее влияние.

Из событий последних десяти лет жизни Щепкина нужно выделить общественное чествование его заслуг и таланта. В лице своих избранных представителей русское общество два раза почтило артиста торжественным признанием его заслуг.

Особенно замечательны были эти чествования в то время, вообще небогатое выражениями общественного мнения.

В апреле 1853 года Щепкин был вынужден взять отпуск на пять месяцев для поездки за границу, в Южную Францию и Италию, в связи с болезнью своего сына и заботами о его лечении. Перед отъездом друзья артиста устроили в честь него прощальный обед. 10 мая в саду при доме Погодина собрались почитатели Щепкина, чтобы напутствовать его добрыми пожеланиями. Тут были литераторы, профессора, артисты; говорили речи, читали стихи, посвященные заслугам и таланту отъезжающего. Погодин говорил о влиянии Щепкина на произведения Гоголя; Грановский восхвалял то терпение и тот труд, с которыми Щепкин неуклонно шел по пути личного развития и своего служения русскому искусству. В ответ на теплые приветствия Щепкин указывал на то, что не себе он обязан своей славой, но тому кругу, в котором ему посчастливилось быть.

Еще большей торжественностью отличалось празднование 50-летнего юбилея сценической деятельности Щепкина 26 ноября 1855 года. В честь юбиляра дан был торжественный обед в залах художественного класса. За обедом не было конца речам и приветствиям, в которых характеризовался Щепкин как артист и человек, и определялось его место среди знаменитых наших деятелей. Речи произнесли М. П. Погодин, К. П. Барсов, С. П. Шевырев, Н. А. Рамазанов, С. М. Соловьев и другие. Письменные приветствия были прочитаны от имени М. Н. Каткова, П. Н. Кудрявцева, А. Д. Галахова, от московских и петербургских артистов и от петербургских литераторов: Гончарова, Тургенева, графов А. и Л. Толстых, Некрасова, Писемского, Майкова, князя Вяземского, Панаева, Дружинина и других.

Щепкинский праздник был первым юбилейным чествованием русского актера и до нашего времени единственным, – и по своей форме, и по своему значению. Это не было личное торжество Щепкина, но торжество труда и таланта, воплощенных в артисте-юбиляре.

На склоне дней своих Щепкин получил полную оценку своих заслуг, но и не думал почить на лаврах, хотя год от года силы его слабели, особенно стала изменять память. Случалось, что он забывал слова в середине роли или не знал, как начать ее. Это заставляло его еще больше работать, чтобы взять верх над старостью. До известной степени сила воли и труд побеждали немощь. Даже за полгода до смерти у 75-летнего Щепкина, по отзывам критики, бывали такие чудные моменты игры, что зрители дивились бодрости артиста и классической

художественности его исполнения, и лишь слабый голос обличал в нем упадок сил.

Щепкин не раз подавал в отставку, но дирекция не отпускала его. Это радовало артиста; он говорил: «Спасибо им – для меня расстаться со сценой значило бы расстаться с жизнью. Я могу быть полезен хоть своей бранью: меня, как старика, простят, а иной раз и послушают». В 1860 году Щепкин изъявил желание получать вместо поспектакльной платы по 2 тысячи рублей в год. Ему, может быть, уже казалось, что благодаря большой поспектакльной плате и старости его начинают обходить в репертуаре. Желание Щепкина, «не в пример другим», было удовлетворено. В это время особенно трудно давались ему новые роли. В 1862 году он взял для своего бенефиса роль Кузовкина в «Нахлебнике» Тургенева. Он страшно волновался, не зная, хватит ли у него сил сыграть эту роль. Перед спектаклем он едва стоял на ногах, но, лишь вышел на сцену, почувствовал в себе прежнюю силу. Он одушевлялся и вырастал с каждой минутой, пока совершенно не овладел публикой.

В последние годы жизни Щепкин не переставал ездить в провинцию, несмотря на дряхлость. Поездки эти уже не были так удачны, как в былое время. Ослабевшее здоровье Щепкина еще больше расстраивалось длинными переездами. Упадок сил когда-то любимого провинцией артиста отражался и на материальном, и на артистическом успехе.

В апреле 1863 года с разрешения государя Щепкину был предоставлен на лето отпуск в Крым с сохранением содержания и с пособием в 500 рублей. Его радовало, что он еще не забыт, что его еще ценят. Путешествием в страну благодатного юга престарелый артист надеялся укрепить свои силы. Грустно было больному старику ехать в такую дальнюю дорогу одному, без привета, без призора. При встречах со знакомыми он жаловался на болезнь и скуку, но не ждал еще смерти и оживлялся под благодетельным влиянием южной природы. К болезни присоединялась и нравственная тягота, которую он терпеливо должен был выносить.

Щепкин пробовал выступать на сцене, но публика не узнавала в дряхлом старике прежнего Щепкина и даже давала очень больно ему это почувствовать: был случай, что приходилось за отсутствием зрителей отменять даже такой спектакль, как «Горе от ума».

В Ялту Щепкин приехал совсем больной, страдая ужасной одышкой. Сначала он было поселился у своих знакомых, но вскоре безнадежно больного старика перевезли в гостиницу. Последние часы жизни умиравшего были тяжелы для него.

Кругом не было никого близких, и чужая рука закрыла очи великому артисту и человеку, весь свой долгий век жившему среди людей и для людей. Скончался Щепкин 11 августа 1863 года.

Похоронили его в Москве, на Пятницком кладбище, 20 сентября. Масса публики провожала похоронную процессию. Гроб с прахом Щепкина опустили в землю вблизи могилы друга и учителя покойного артиста, Грановского, как он сам завещал. На могильном памятнике Щепкина, представляющем большую цилиндрическую глыбу, написано: «Михаилу Семеновичу Щепкину. Артисту-человеку». Эти слова содержат в себе глубокий смысл: они яснее и полнее пышных надгробий характеризуют жизненный путь Щепкина.

Глава IV. Характеристика М. С. Щепкина как артиста и человека

«Жить для Щепкина – значило играть в театре, играть – значило жить», – этими словами на юбилее Щепкина С. Т. Аксаков определил и жизнь его, и деятельность. Это определение может служить прекрасным эпиграфом к той главе биографии Щепкина, в которой приводится его характеристика как артиста и человека.

С самого раннего детства, как мы видели, Щепкин пристрастился к театру и начал упорно отстаивать свою любовь к нему и свои взгляды на любимое дело, – с того самого дня, когда он храбро защищал «Вздорщину» от нападок товарищей-школьников. Проходит несколько лет. Щепкин готовится выступить на «настоящей» сцене и читает роль перед актрисой Лыковой, которая в награду за удачное чтение целует маленького актера. Он плачет от радости. Эта черта – ценить мнение знающих людей – осталась за ним на всю жизнь. Как ему были лучшей наградой одобрение и советы уездного учителя, Лыковой, Барсовых, так и потом, в пору полного блеска своего таланта, Щепкин выслушивал и глубоко ценил советы Грановского, Аксакова и других своих друзей.

Суровая школа крепостной жизни, – как бы она ни облегчалась для Щепкина благоволением к нему господ, – а затем скитальческая жизнь провинциального актера научили Щепкина понимать, что значит труд и какую он имеет цену. Вот он уже в Полтаве, в 1818 году. Талант его уже тогда поддерживает существование целой труппы, – но это не увлекает молодого артиста, не заставляет его забыться и надеяться на одно лишь свое дарование. Щепкин настойчиво и много работает. Он не только тогда твердо знал всегда свои роли, рассказывает современник, но перерождался в представляемое им лицо до того, что за полчаса до поднятия занавеса ходил по сцене совершенно отдельно от всех.

Проходит 50 лет сценической деятельности, и другой современник, наблюдавший несколько десятилетий и жизнь, и игру Щепкина, подтверждает то же, что и очевидец далекого прошлого. Во все 50 лет театральной «службы» Щепкин не только не пропустил ни одной репетиции, но даже ни разу не опоздал. Никогда никакой роли, хотя бы то было в сотый раз, он не играл, не прочитав ее накануне вечером, ложась спать, как бы поздно ни воротился домой, и не репетируя ее на утренней пробе в день представления. Вся жизнь Щепкина и вне театра была для него

постоянно школой искусства; везде он находил возможность что-нибудь заметить, чему-нибудь научиться. Роли Щепкина никогда не лежали без движения, а совершенствовались постепенно и постоянно. Гуляя или отправляясь в карете на спектакль, он не забывал повторять и обдумывать роль, а возвратясь домой после спектакля, перечитывал ее снова, чтобы проверить, не сделал ли он ошибок. Суфлер для Щепкина был не нужен; незнание роли он называл двойным невежеством – и перед публикой, и перед искусством. Играть ему приходилось почти ежедневно; много ролей было ему не по душе, но ни к одной он не относился небрежно и, играя какой-нибудь пустой водевиль, готовился как будто к чему-то страшному… Под старость, с упадком физических сил, он еще больше стал заботиться о тщательности исполнения, каких бы нравственных усилий это ни стоило. В последний год своей жизни, весной, Щепкин гастролировал в Нижнем Новгороде. Играя в одном водевиле, он вдруг почувствовал, что память ему изменила, и остановился на полуслове. Суфлер что-то шептал, но артист не мог уловить звуков. Наконец Щепкин подошел к суфлерской будке и громко сказал: «Не слышу!» Суфлер на весь зал проговорил забытые артистом слова, пьеса продолжалась и кончилась благополучно. После спектакля Щепкин был в страшном волнении и негодовании на себя за случившееся и настоял, чтобы та же пьеса была поставлена на следующий спектакль. «Я хочу доказать публике, что могу играть роль без запинки, как следует, не так, как сегодня», – говорил он. Пьеса была поставлена второй раз, и Щепкин доказал то, что хотел.

Вспомним, как много не только труда, но и внутренней борьбы надо было вынести Щепкину, чтобы, посмотрев игру князя Мещерского, отрешиться от прежних приемов и осуществить в своей игре правильно понятые задачи искусства. Достигать благоприятных результатов своего труда было тем тяжелее для него, что он лишен был солидного общего образования и в молодости не имел руководителей и советников. Поэт Богданович, мелькнувший светлым лучом в детстве Щепкина, так один и остается в провинциальный период деятельности его как человек, желавший верно направить развитие молодого артиста. Во времена перекочевок с труппой уже нет смысла отыскивать таких людей среди окружавших Щепкина. Приходилось до всего доходить своим умом, подвигаться вперед долгим и трудным путем самообразования и саморазвития, при помощи природных способностей, первоначальных школьных знаний, но главное – восприимчивости и живого ума. Приехав в Москву, Щепкин вступает в круг людей, живших высшими духовными интересами

того века. И он не остается чужд этим интересам. Без всякого ложного стыда сознавая свои пробелы в образовании, он до старости не перестает учиться всему полезному, что было ему неведомо раньше. Его друзья, ученые и литераторы охотно делятся с ним своими знаниями и помогают ему в его работе. Для него переводят с иностранных языков целые статьи, пригодные для изучения роли, как это было, например, при подготовке к мольеровскому «Скупому».

Все, кому пришлось сказать на юбилее Щепкина свое приветственное слово, считали необходимым упомянуть о его артистической добросовестности и любви к труду и искусству. Представители сцены, со своей стороны, утверждали на том же юбилее, что Щепкин для них служил образцом исполнения обязанностей, строгого отношения к делу, необыкновенной добросовестности и непритворной любви к миру театра. Щепкин высоко ставил труд как нравственную силу. Недаром он так любил читать из водевиля «Жакартов станок» стихи о труде. В них воздавалась хвала всякому труду на пользу родины, в какой бы форме он ни проявлялся. И Щепкин проникновенно произносил эти стихи, заканчивавшиеся так:

Честь и слава всем трудам,
Слава каждой капле пота,
Честь мозолистым рукам,
Да спорится их работа.

Всю приобретенную им славу Щепкин приписывал лишь своему труду и тем, кто укреплял его нравственно и развивал умственно. «Я, – говорил он на обеде перед отъездом за границу, – не был студентом, но я много обязан Московскому университету в лице его преподавателей. Одни научили меня мыслить, другие – глубоко понимать искусство». Щепкин всегда стремился к тому, чтобы его умственное и художественное развитие стояли на одном уровне с его громадным талантом. Отличительное качество его состояло, по выражению Аксакова, в чувстве священного долга перед искусством, долга неоплатного, каков бы ни был талант человека.

Такое строгое отношение к себе и своему делу вытекало у Щепкина и из его любви к театру. Любовь эта была глубоко сознательна и не подчинялась посторонним влияниям. Он сам в письме к Гоголю говорит, что его любовь к театру – «почти сумасшествие». Все, что соприкасалось с театром, было ему дорого. Его огорчал упадок драматургии и театрального дела вообще; это мы уже видели из его писем к Гоголю и Сосницкому.

Но он совершенно оживал, когда на сцене появлялись хорошие произведения. Для своих личных выгод Щепкин не унижал искусства. Никогда, по наблюдению Аксакова, он не жертвовал истиной игры для эффекта, никогда не выставлял своей роли напоказ, ко вреду играющих с ним актеров, ко вреду лада и цельности всей пьесы. Напротив, он сдерживал свой жар и силу его выражения, если другие лица не могли отвечать ему с такой же силой; чтобы не задавить других лиц в пьесе, он давил себя и охотно жертвовал самолюбием, если характер изображаемого лица не искажался от таких пожертвований.

Любовью к искусству характеризовались отношения Щепкина с начинающими на сценическом поприще. Когда ему было предложено заниматься с воспитанниками театральной школы, он весь отдался своему делу. Он любил, как сказано о нем в одних воспоминаниях, свою любезную школу от души, как страстный ботаник – свой учебный садик. Своих учеников он не мучил, по обычаю того времени, заучиванием с голоса и предоставлял им свободно работать. Щепкин обладал проницательностью и угадывал таланты. Молодые люди, посвящающие себя театру, были всегда его желанными гостями, находили у него приют, пособие, одобрение. Незадолго до смерти он приютил одного юношу, увлекшегося театром и приехавшего из провинции. Щепкин с радостью принял его и уладил много препятствий, чтобы его устроить. «Мне хотелось бы, – говорил он, – дожить до того дня, когда он сыграет Чацкого, явиться с ним в последний раз перед публикой, послушать, как ему будут рукоплескать, и умереть на другой день». Таких случаев было немало в его жизни.

Отеческое участие возбуждали в Щепкине не одни новички, но и артисты с именем. Благодаря его авторитетности и заслуженной славе все слушали его советов, которые вызывались не личными его выгодами или самомнением, но желанием помочь артистам и глубоким пониманием сценического искусства. По своей горячей артистической натуре Щепкин не мог оставаться равнодушным при ошибках других. Он часто говаривал, что в искусстве, как и в религии, тот будет анафеме предан, кто, видя грех и заблуждение другого, не захочет его остановить или образумить.

Своим сыновьям Щепкин постарался дать прекрасное образование, но ни одного из них не пустил по театральной дороге. Они пошли иными путями, потому что никто из них не обнаружил дарования. А между тем при том влиянии, которым пользовался Щепкин в театральном мирке, ему ничего не стоило посадить своих детей на казенный хлеб.

Театру Щепкин приписывал свое нравственное совершенствование. Он объяснял это тем, что должен был для верной передачи на сцене изучать все темные стороны человека, и, ознакомившись с ними так близко, возненавидел их.

Свои взгляды на искусство и на обязанности актера Щепкин высказывал всегда горячо и нисколько не уклонялся от раз навсегда усвоенного принципа. Естественность, искреннее чувство, живая передача роли – вот его теория драматического искусства. Труд, добросовестность, непрерывная работа над собой – вот его правила для актера. Мы приведем несколько выдержек из писем его к двум начинавшим тогда свою карьеру деятелям сцены. Советы Щепкина, выраженные в этих письмах, при всей их краткости могут служить сценическим катехизисом для всякого серьезного артиста.

> «Что́ бы значило искусство, – *пишет он,* – если бы оно доставалось без труда? Пользуйся случаем, трудись, разрабатывай Богом данные способности свои по крайнему своему разумению; не отвергай замечаний, а вникай в них глубже, и для поверки себя и советов всегда имей в виду натуру; влазь, так сказать, в кожу действующего лица, изучай хорошенько его общественный быт, его образование, его особенные идеи, если они есть, и даже не упускай из виду общество его прошедшей жизни. Когда все это будет изучено, тогда какие бы положения ни были взяты из жизни, ты непременно сыграешь верно… Совершенство не дано человеку, но, занимаясь добросовестно, ты будешь к нему приближаться настолько, насколько природа дала тебе средств. Никогда не думай смешить публику. Следи неусыпно за собой; пусть публика тобой довольна, но сам к себе будь строже нее – и верь, что внутренняя награда выше аплодисментов. Старайся быть в обществе сколько позволит время, изучай человека в массе, не оставляй ни одного анекдота без внимания, и всегда найдешь предшествующую причину, почему случилось так, а не иначе: эта живая книга заменит тебе все теории, которых, к несчастью, до сих пор нет в нашем искусстве. Не пренебрегай отделкой сценических положений и разных мелочей, подмеченных в жизни, но помни, чтоб это было вспомогательным, а не главным предметом: первое хорошо, когда уже изучено и понято совершенно второе».

«Трудитесь, – пишет Щепкин в другом письме, – без труда

ничего не дается». Драматическое искусство – не холодное притворство, но выражение истинного чувства. Актеру предстоит невыразимый труд: «…он должен начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность и сделаться тем лицом, какое дал ему автор; он должен ходить, говорить, мыслить, чувствовать, плакать, смеяться, как хочет автор». Труд такого актера несравненно значительнее, чем труд актера, не вносящего в свою игру искреннего чувства. «На сцене гораздо легче передавать все механическое, для этого нужен только рассудок, – и он постепенно будет приближаться и к горю, и к радости настолько, насколько подражание может приблизиться к истине».

Таковы были артистические заветы Щепкина, и он сам всегда следовал им в своей деятельности. Громадный талант его никогда не закрывал собою для зрителей в его игре работу над ролью, было ли это в роли Бабы-Яги, выезжавшей на ступе с помелом, или в ролях городничего и Фамусова. Талант Щепкина, по определению Аксакова, состоял преимущественно в чувствительности и огне. Оба эти качества составляют основные, необходимые стихии таланта драматического, но живость, веселость, юмор, фигура, голос, слабый для драматических ролей, навели Щепкина на роли комических стариков. Репертуар ролей, сыгранных Щепкиным в течение его 57-летней деятельности, крайне разнообразен: начиная от водевилей, переходя к комедиям и кончая мелодрамами и трагедиями. Кроме названных нами раньше ролей Щепкина в комедиях Мольера, Грибоедова и Гоголя, укажем еще на некоторые роли в произведениях, не вышедших и до сих пор из репертуара: Бурдюков («Тяжба» Гоголя), Скупой рыцарь, Полоний («Гамлет»), Шейлок, некоторые роли в комедиях Тургенева (Кузовкин в «Нахлебнике» и стряпчий в «Провинциалке»). В мелодраматических ролях Щепкин производил сильнейшее впечатление драматическим пафосом, за которым зритель забывал и малый рост артиста, и его тучную фигуру, а следил лишь за страданием человека или за благородным негодованием против несправедливости. Для комических ролей у Щепкина был огромный запас непринужденной веселости, живости, выразительная мимика, непостижимое искусство смешить, сохраняя серьезность. Неподражаем он был в малороссийских пьесах (Выборный в «Наталке-Полтавке», Чупрун в «Москале-Чаривнике»).

Одушевление придавало жизнь и блеск всем созданиям Щепкина, в которых он прежде всего ярко отмечал сущность типа и характера, изображал внутренние движения души человека. Внешнего подражания, копировки не было заметно в его игре,

хотя отделка мелочей и оттенков была самая тщательная и тонкая. Следы труда видны были у Щепкина и в обработке сценических средств: небогатый тонами голос поддавался самым разнообразным интонациям, доводил до слез задушевными звуками; полная фигура была эластична и легка в движениях, когда это требовалось.

Отзывы Белинского об игре и таланте Щепкина полны самых восторженных похвал.

> «Что бы мы ни сказали об игре этого великого артиста в роли Брандта („Дедушка русского флота“), ничто не даст о ней и приблизительного понятия. Слезы навертываются на глазах при одном воспоминании об этом старческом голосе, в котором так много трепетной любви молодого чувства. А искусство, эта верность роли (которую на сцене создал сам артист независимо от автора) от первого до последнего слова, – все это выше всяких похвал, самых восторженных, самых энтузиастических… Щепкин принадлежит к числу немногих истинных жрецов искусства, которые понимают, что назначение актера – представлять характеры без разбора их трагического или комического значения, но лишь соображаясь с внешними средствами, то есть не играя статных молодых людей, будучи человеком пожилым и тучным».

Была одна черта в игре Щепкина, которая делала его всегда симпатичным для зрителей. Это – человечность, которую он всегда придавал своим созданиям, какими бы качествами они ни отличались. Зритель никогда не забывал, что видит перед собой человека со слабостями, пороками, страстями, но не лишенного окончательно образа и подобия Божия. В этом выражалось его теплое чувство участия и доброжелательства к людям, гуманный взгляд на человеческие слабости и недостатки. В Щепкине гармонически соединялись замечательный талант артиста и выдающиеся нравственные качества человека.

Прежде чем мы попытаемся нарисовать более или менее полный нравственный облик Щепкина, скажем о его наружности по тем описаниям, которые относятся к его пожилому возрасту.

Щепкин при небольшом росте обладал полной, округленной фигурой. Вокруг большой головы сохранившиеся светло-русые волосы спускались на шею, слегка завиваясь на концах и открывая большой лоб. Приятные черты лица и серые с поволокою глаза дышали живостью и умом. В общем, физиономия Щепкина была добродушна, что вместе с ласковым

обращением и приветливым взглядом делало его для каждого симпатичным. Несмотря на полноту, Щепкин был гибок в движениях, силен и неутомим. Говорил он всегда много, голос его звучал громко и мягко, полные губы быстро шевелились. Глаза при этом раскрывались шире, и умный взгляд сопровождался обыкновенно энергичным движением руки, сжимавшейся в кулак, когда слова вылетали сильно и несколько протяжно из его уст. Таков он был, когда волновался, таким же энергичным бывал и на сцене.

Все воспоминания о Щепкине чрезвычайно согласно указывают на отличавшие его доброту, радушие, восприимчивость, сердечность, свежесть чувства до последних дней жизни и на другие высокие нравственные качества. Если и встречаются диссонансы в этом хвалебном хоре, то и в них, скорее, можно видеть не отрицание этих свойств, а другое их объяснение и неправильное или слишком резкое освещение.

Доброта души проявлялась у Щепкина в готовности прийти на помощь всякой нужде, обласкать и приютить каждого, в радушии, гостеприимстве и в общем мягкосердечном отношении к людям. Не обладая значительными средствами, Щепкин делал много благодеяний. В его доме, кроме своей большой семьи, всегда жили посторонние лица: старики, старухи, сироты. Содержание семьи и всех живших в доме поглощало все доходы Щепкина, но когда ему советовали откладывать что-нибудь на черный день, он говаривал: «Как я могу это делать, когда кругом вижу нуждающихся». Из его провинциальной жизни известен факт, когда он, сам небогатый и семейный человек, отказался от прибавки жалованья с тем, чтобы эта прибавка была отдана его товарищу, более бедному и больше обремененному семьей. Участливое, сердечное отношение к молодежи, вступавшей на жизненный путь, поощрение талантливых и хороших людей и хлопоты об устройстве их судьбы, всегдашнее приветливое обращение со всеми, ласка и приязнь были в Щепкине движениями его доброй души.

Домашняя жизнь Щепкина отличалась простотой и патриархальностью – ив обычаях, и в обстановке. Радушие, хлебосольство и гостеприимство царили в доме, хотя и не переходили в область роскоши, которой Щепкин не любил. Дом Щепкина был всегда полон посетителями. Все, в ком он при знакомстве подмечал ум, талант или просто хорошую натуру, делались его постоянными гостями. В присутствии гостей в доме раздавался веселый смех молодежи, велись оживленные беседы, слышались горячие споры. Легко дышалось в этой атмосфере, пропитанной простотой и здравыми взглядами на жизнь и

человеческие отношения. Речи шли и о повседневных мелочах, и о важных материях: о науке, об искусстве, о задачах и целях жизни.

Щепкин сам любил горячо поспорить, но не раздражаясь и не желая во что бы ни стало настоять на своем, а лишь с тем, чтобы уяснить вопрос. В спорах он иногда вскрикивал и напирал на спорившего с ним, заставляя его прижиматься к стене, а сам продолжая осыпать его доказательствами своей мысли. Щепкин рассказывал весело, остроумно и увлекательно о самых разнообразных предметах и случаях. Он, по его выражению, знал жизнь русскую «от лакейской до дворца», и это давало ему богатый материал для рассказов. Помимо интереса, который возбуждался содержанием рассказов, Щепкин привлекал общее внимание замечательным мастерством передачи. Перед слушателями проходили живые лица, каждому из которых рассказчик придавал характерный оттенок. Некоторые из рассказов часто повторялись, но никогда не теряли своей прелести. Все примолкали, когда Щепкин начинал рассказывать: было ли это у него дома или у знакомых, было ли это в известной «литературной кофейне», где собирались писатели и артисты, или в английском клубе, где Щепкин бывал в свободные вечера.

Когда Щепкин оставался дома один по вечерам или после обеда, то, облачившись в халат и заложив за спину руки, он медленно и лениво прогуливался в тишине по комнатам, изредка обмениваясь с домашними каким-нибудь шутливым словцом. Это было для него своего рода отдыхом, если он не хотел предаться настоящему отдыху, то есть заснуть. Образ жизни и привычки всей семьи были крайне просты. Из близких родных в семью Щепкина входили: старушка мать его, пережившая отца, брат, две сестры, жена, сыновья и дочери. Затем следовали: исстари сроднившаяся с семьей пожилая «девушка», жившая с детства в их доме и управлявшая вместе с женой Щепкина хозяйством, старички и старушки, призреваемые Щепкиным, семья Барсовых, наконец те из молодежи, которые подолгу гостили в доме Щепкина и по близкому знакомству делались своими. Дети Барсова, старинного друга и сослуживца Щепкина по провинциальной сцене, воспитывались вместе с сыновьями Щепкина и получили высшее образование. Для такой семьи нужен был целый дом. В начале 30-х годов Щепкин, призанявши денег, приобрел себе дом близ Каретного ряда, в Спасском переулке, со старым большим садом, где и прожил до конца 40-х годов, когда дом пришлось продать и переселиться на квартиру.

Жизнь в семье Щепкина шла свободно, спокойно. Глава семьи, помимо обычного своего радушия, и тем был всем дорог,

что никогда не напоминал никому из призреваемых о своих благодеяниях, никогда не брюзжал на молодежь и не стеснял ее ничем. И молодежь всегда платила ему, со своей стороны, тем, что держала себя с ним дружески и откровенно. Обычаи домашней жизни сохранились старые, завезенные из провинции, – до игры самого Щепкина с детьми в бабки включительно. Но в то же время каждый посторонний наблюдатель мог сразу заметить, что, при всей видимой пустоте образа жизни, главу дома и большинство его обитателей занимают и высшие интересы – вопросы науки и искусства. Особенно это становилось заметным, когда в доме бывали, – а это случалось очень часто, – члены тех избранных кружков, в которых вращался Щепкин. Наиболее близкими в числе «домашних» знакомых Щепкина из этих кружков были: Гоголь, Белинский, Грановский, Аксаков, Погодин, Перевощиков, Катков, Кетчер.

Несмотря на недостаточность первоначального образования, Щепкин по ясности и широте взглядов, по высоте убеждений стоял на высшем уровне общественного развития, что в соединении с его огромным природным умом ставило его в ряды передовых людей того времени. Кружок тогдашней интеллигенции тяготел к Щепкину как к объединяющему центру. Талант и личные его качества уважали люди не только различных, но и противоположных направлений. Философы, эстетики и политические экономисты, славянофилы и западники были одинаково близки со Щепкиным. Очень оригинально это было выражено наглядным образом на юбилейном обеде в честь Щепкина. Среди многих подарков, поднесенных тогда юбиляру, был серебряный поднос, на котором стояли западнический бокал и славянофильский ковш. Во время юбилейного обеда представители того и другого направления обходили с этим подносом столы, предлагая всем выпить и из бокала, и из ковша – в знак общего единения на великом празднике искусства.

Уважение к Щепкину было общее и вполне искреннее. Темные слухи, говорит один из современников, робко выходившие откуда-то, что Щепкин будто бы интриган и ловко, и льстиво умеет подделываться к начальству и к сильным мира сего, были с негодованием заглушаемы его друзьями.

Что же вызывало эти слухи? Может быть, то, что Щепкин обладал необыкновенною гибкостью и ловкостью ума и открыто признавался в этом. Надо ли было заинтересовать богача в пользу несчастного, приобрести протекцию какого-нибудь влиятельного лица для благого дела, выхлопотать у начальства какое-нибудь улучшение для театра, – он умел затронуть слабые стороны каждого, ставил его иногда перед необходимостью исполнить

просьбу, не отступался от дела, не уладив его, и говорил: «Недаром меня называют малороссом, – при случае я умею схитрить». Многим не нравились в Щепкине его ласковость со всеми, уверенья в любви даже малознакомым лицам, способность часто умиляться и плакать. Но хотя оно и было так, однако нельзя видеть тут что-нибудь поддельное. Слезы лились из его глаз, как результат излишне развитой сердечной чувствительности, а в старости и просто от расстройства глазных нервов. Ласковое же обхождение со всеми, желание каждому сказать приятное слово вполне соответствовали его душевной доброте.

Понятно, что и Щепкин как человек мог иметь свои слабости и несимпатичные стороны характера, но они были незаметны и не только искупались, но совершенно затмевались положительными достоинствами его ума и сердца. Половину своей жизни Щепкин провел в крепостной среде и в среде провинциальной бродячей труппы актеров. Условия были вполне благоприятны для того, чтобы принизить человека, извратить его мысли и чувства. Но нравственные основы были так прочно заложены в натуре Щепкина, что вся житейская грязь и пошлость не пристали к нему, и он остался цельным и чистым человеком в умственном и нравственном отношении.

Ум Щепкина был живым, проницательным и крайне восприимчивым. Любознательность развилась в нем с самого детства. Чувство любви к людям направляло его мысль на все честное и хорошее. В самые поздние годы своей жизни он, как юноша, возмущался всяким злом и пошлостью, отстаивал все светлое, волновался, спорил, увлекался. В противоположность многим старикам, любящим признавать особенные достоинства за «добрым старым временем», Щепкин не поклонялся старине. Он верил в прогресс человечества, и всякий факт этого характера радовал его. В своих рассказах он рисовал мрачные картины прошлого, а в спорах горячо отстаивал молодое поколение от нападок.

В этом он не сходился со многими представителями тогдашнего общества, людьми солидными и влиятельными, и такие воззрения Щепкина даже заставляли властей косо поглядывать на этого «старца-юношу». Этим, может быть, надо объяснять и отзыв о Щепкине московского генерал-губернатора Закревского, относящийся к 1858 году, то есть к тому времени, когда Щепкину было около 70 лет. Здесь «к элементам, которые могут послужить неблагонамеренным людям, чтобы произвести переворот в государстве», отнесены, между прочим, и театральные представления, причем о Щепкине сказано следующее: «Актер Щепкин на одном из своих вечеров подал

мысль, чтобы авторы писали пьесы, заимствуя сюжеты из сочинений Герцена, и дарили эти пьесы бедным артистам на бенефисы». Затем было обозначено местожительство Щепкина и прибавлено: «…желает переворотов и на все готовый»…

Эта характеристика, приложенная к смотревшему в гроб актеру, указывает лишь на то, как дороги были Щепкину до конца его жизни правда и справедливость, как уважал он свободу личности и человеческое достоинство. Век Щепкина, особенно в начале его деятельности, был эпохой унизительного положения русского актера. Щепкину выпало на долю доказать, что «и лицедеи – люди», говоря его выражением, и не только доказать, но всегда и везде поддерживать это положение своим личным примером. Здесь кстати будет заметить, что в стремлении внушить обществу мысль: «и лицедеи – люди», – Щепкин выхлопотал для актеров императорских театров право почетного гражданства. Часты были в то время случаи, когда на актера, в том числе и на самого Щепкина, смотрели как на получеловека, на отщепенца общества. Про таких людей Щепкин говорил: «Невозможно их обвинять, в них мысль была забита с самого детства. Понятно, что испорчен желудок у человека, которого кормили с ранних лет нездоровою пищею». Рассказывают о следующем удачном ответе Щепкина одному сиятельному лицу. Этот аристократ предложил воспитаннику Щепкина место, но за ничтожное жалованье и, сообщая об этом Щепкину, в утешение говорил, что его воспитанник будет иметь зато великое счастье – обедать с ним, с порядочным человеком, чего, вероятно, с воспитанником никогда не случалось. Щепкин отвечал на это: «По крайней мере, до сих пор это ему удавалось, ваше сиятельство: он с самого детства обедает со мной, и я с него за это денег не брал».

Терпение, чувство благодарности, скромность, отсутствие самомнения дополняли нравственные достоинства Щепкина, которые он считал не заслугой, но долгом человека.

Жизнь в его глазах была благом, которое он высоко и дорого ценил. Когда в последние годы доктора посоветовали ему строгую диету, Щепкин добросовестно слушался их предписаний, хотя любил вкусно и сытно покушать. «Я жить хочу, – говорил он по этому поводу, – всё знать, всё видеть и не желаю жертвовать желудком для головы и сердца».

Когда стали приходить вести о готовящемся освобождении крестьян, Щепкин ожил духом, будущее казалось ему светлым, а прошлое отходило в область воспоминаний. «Не хочу умирать, – твердил он, – время хорошее, всё идет вперед, надо жить». И он дожил до радостного дня свободы миллионов людей, жизнь

которых он так хорошо знал по собственному опыту, пережил этот день и с радостью встречал наступавшее время великих реформ. Рассказывают, что он дал обещание выпить много бокалов вина на радости, когда будет объявлена воля. И он действительно праздновал это событие, собрав у себя близких знакомых и родных. Но так как в старости он боялся выпить лишний бокал шампанского, то купил себе миниатюрный бокал и выпил из него назначенное число бокалов в честь этого дорогого для него дня, за благо свободы, за благо своей родины.

В глубокой старости Щепкин, как юноша, верил в добро и правду и любил жизнь и людей всеми силами своего доброго сердца. А старческий ум бодро смотрел вперед и видел там зарю новой жизни народа, из среды которого вышел и сам великий артист-человек.

Глава V. Павел Степанович Мочалов и Василий Андреевич Каратыгин

Время деятельности Щепкина на московской сцене было самой блестящей эпохой в историческом ходе развития русского сценического искусства. В этот период появилась и служила русской сцене плеяда выдающихся артистов, из которых замечательнейшими были Мочалов и Садовский на московской сцене и Каратыгин и Мартынов – на петербургской.

Имя Мочалова стоит наряду с именем Щепкина по той популярности, которой оно пользовалось при его жизни, и по тем отзывам и воспоминаниям, полным восторженного поклонения, которыми навсегда запечатлелось это имя в памяти потомства. Мочалов, как и Щепкин, принадлежал к числу гениальных людей, но между ними была громадная разница. Гений Щепкина развивался и поддерживался упорным трудом, а гений Мочалова, ослабляемый небрежным за ним уходом, достигал полной своей силы лишь временами.

> «В мире искусства, – *говорит Белинский, посвятивший Мочалову много горячо написанных строк,* – Мочалов – пример поучительный и грустный. Он доказал, что одни природные средства, как бы они ни были огромны, но, без искусства и науки доставляют торжества только временные, и часто человек лишается их именно в ту эпоху своей жизни, когда бы им следовало быть в полном их развитии».

Павел Степанович Мочалов родился 3 ноября 1800 года. Отец его, Степан Федорович, был известный в свое время актер-трагик московского театра. О детстве и юности Мочалова, о его воспитании нет сведений. Известно, что он слушал лекции в Московском университете, но, во всяком случае, образование его осталось незаконченным. Детство он провел в семье и, вероятно, воспитывался под отцовским влиянием. О Мочалове-отце как о человеке известно тоже очень мало. Был он человек добрый, но недостаточно развитый, дававший волю своим страстям и чувствам. Как артист Мочалов-отец был очень даровит и обладал прекрасными физическими данными. Талант в нем был заметен, но лишь в двух-трех ролях он был безукоризненно хорош. Амплуа его составляли роли драматических любовников, резонеров и героев. В его игре видно было отсутствие работы, искусства и

даже, по словам С. Т. Аксакова, понимания изображаемого лица. Принадлежа к старой школе актеров, Мочалов-отец не пренебрегал и эффектами, а это еще больше убивало его талант. У него был один излюбленный прием игры, блистательно удавшийся ему с первого раза и восхищавший тогдашнюю публику. В каком-нибудь месте своей роли Мочалов-отец бросался на авансцену и с неподдельным чувством, с огнем, вылетавшим прямо из души, скорым полушепотом произносил несколько стихов или несколько строк прозы – и обыкновенно увлекал публику. В первый раз это был действительно порыв, вспышка кипучего чувства. Но, заметив успех, Мочалов стал употреблять этот эффект все чаще и чаще, уже и без чувства, и невпопад. Публика продолжала рукоплескать. Это избаловало актера, он начал плохо учить новые роли, забывал старые, изменился, загулял и стал падать во мнении публики, пока не понял своих промахов.

Театральная среда, в которой родился и вырос Мочалов-сын, обусловила и его жизненный путь, а отец-актер явился первым его учителем сценического искусства. Влияние отцовской школы должно было отразиться на игре сына, но талант последнего победил воспринятое с детства ложное понимание искусства, и в лице Мочалова-сына русская сцена увидала великого актера, жившего на сцене жизнью изображаемых героев и возвышавшегося до гениальных созданий.

Мочалов посвятил себя театру с 17 лет. 4 сентября 1817 года, подготовленный отцом к дебюту, он выступил в первый раз на сцене московского театра в роли Полиника в трагедии Озерова «Эдип в Афинах». С первого же выступления Мочалов имел успех. В юноше сказывалась уже главная черта его дарования – неподдельное чувство, вдохновение, – и скоро он вступил на тот путь развития своего таланта, с которого не сходил до последних лет своей деятельности. В первые же годы обнаружились все достоинства и недостатки сценического таланта Мочалова. В критической заметке, относящейся к первому десятилетию деятельности Мочалова, читаем уже прочувствованные похвалы его игре и замечания о ее недостатках. Речь идет о роли Аристофана. «Сколько огня, сколько чувства и даже силы было в его сладком, очаровательном голосе! Как он хорош был собой и какие прекрасные, послушные и выразительные имел он черты лица! Все чувства, как в зеркале, отражались в его глазах. Греческий хитон и мантия скрывали недостатки его телосложения и дурные привычки известных движений». И тут же рассказывается, что талант Мочалова не поддерживался трудом и не поддавался обработке: когда он «старался» играть как можно

лучше, то всегда играл хуже.

Это было в 20-х годах, при управлении московскими театрами Кокошкина. Живший тогда в Москве князь А. А. Шаховской, тонкий ценитель талантов и знаток сцены, говорил про Мочалова: «Он только тогда и хорош, когда не рассуждает, и я всегда прошу его об одном, чтобы он не старался играть, а старался не думать только, что на него смотрит публика. Это гений по инстинкту, ему надо выучить роль и сыграть; попал – так выйдет чудо, а не попал – так выйдет дрянь». С Мочаловым бывали такие случаи. Играл он однажды в комедии «Пустодомы» роль князя Радугина, играл «спустя рукава» и – был неподражаем: это была сама натура, изображенная с замечательною тонкостью в разработке отдельных штрихов. Не желая его смущать, автор пьесы, князь Шаховской, только по окончании ее бросился в уборную, обнимал и целовал недовольного собою Мочалова и восторженно восклицал: «Тальма! – какой Тальма? Тальма в слуги тебе не годится: ты был сегодня Бог!» Через некоторое время приезжает в Москву какая-то знатная особа и в разговоре с Шаховским пренебрежительно отзывается о таланте Мочалова. Шаховской обижается и, чтобы показать московскую знаменитость во всем блеске, назначает «Пустодомов». На беду об этом узнал Мочалов, «постарался» играть свою роль и – «был невыносимо дурен».

Проходит еще десять, двадцать лет. И во всех отзывах об игре Мочалова, в восторженных статьях Белинского, наконец, в посмертных воспоминаниях о гениальном трагике – везде находим одни общие строки: игра Мочалова была неровна. То она ослепляла ярким блеском пламенного вдохновения, то омрачала эстетическое чувство его поклонников тусклою деланностью игры посредственного актера.

Так оно и было, и разгадку этого явления надо искать в свойстве таланта Мочалова, в его натуре и обстоятельствах жизни. Мочалов в своей сценической карьере шел совершенно иным путем, чем Щепкин, всю жизнь стремившийся развивать себя и совершенствовать свой талант. По своей кипучей и страстной натуре Мочалов принадлежал к тем людям, которые живут преимущественно сердцем, а не головой. Добрый, честный, благородный, но со слабо развитой силой воли, он был способен быстро увлекаться до проявления бурной страсти и так же быстро охладевать. Слава осветила ему жизненную дорогу с первых же шагов его на сцене. Он сознавал в себе могучую силу артистического вдохновения, которая без труда, сама по себе, может двигать сердцами многих тысяч зрителей. Гордый этим сознанием, Мочалов пренебрегал работой над своим талантом.

Воспитание не укоренило в нем убеждения в необходимости труда, какими бы достоинствами и талантами ни обладал человек. К тому же при всей своей порывистости Мочалов не отличался общительностью, избегал или, по крайней мере, не искал общества развитых людей. В этом сказывалось, может быть, нежелание явиться среди посторонних людей со своими пробелами в образовании. Бывали попытки ввести Мочалова в круг людей, способных оценить по достоинству его талант, указать ему на его недостатки и помочь от них избавиться. Но эти попытки не приводили к цели, и Мочалов оставался или почти одиноким, или среди людей низменных вкусов и неразвитого ума, дурно влиявших на него как на человека и артиста.

С. Т. Аксаков, один из представителей тогдашнего образованного общества, литератор и театрал, рассказывает, как в 1826 году он решил сойтись ближе с Мочаловым и ввести его в круг мыслящих людей. Тогда Мочалов даже у Кокошкина, где собирались актеры, бывал только по официальному приглашению. А туда ему попасть было уже совершенно легко, тем более что Кокошкин любил и поощрял молодого артиста. Когда Аксаков высказал свое желание, Мочалов ответил согласием. Он, по словам Аксакова, не умел выражать хорошо своих внутренних движений, но, очевидно, был тронут участием и в несвязных словах пробормотал, что сочтет за счастье воспользоваться оказанным ему расположением. Сначала Мочалов хаживал к Аксакову, но только по утрам, чтобы ни с кем у него не встретиться. Они читали друг другу то Пушкина, то Баратынского, то Козлова, который особенно нравился Мочалову. Много говорили о театре, о сценических условиях, о той мере огня и чувства, которой владели славные актеры. «Но, – вспоминает Аксаков, – я видел, что, несмотря на ответы Мочалова: „Да-с, точно так-с, совершенно справедливо-с!“ – слова мои отскакивали от него, как горох от стены». Кончилось тем, что Мочалов пришел как-то к Аксакову в состоянии сильного опьянения, – и с тех пор не бывал уже в его доме.

Пристрастие к вину было самым большим злом в жизни Мочалова. Нет твердо установленных фактов, чтобы показать, как развилась в нем эта пагубная страсть. Но нам думается, что в процессе этого развития было много общего с таким же фактом из жизни другого знаменитого представителя русской сцены, тоже вдохновенного трагика, – Яковлева. В натуре и таланте обоих артистов было много общего. В вулканической натуре Мочалова таились скрытые душевные силы, не направленные с юношеских лет к плодотворному исходу. Пылкая, но мягкая натура не выдерживала напора этих сил, начиналась внутренняя борьба,

желание удовлетворить запросы души и сердца становилось болезненным. Обстоятельства складывались дурно. И жизнь, и счастье для Мочалова сосредоточивались на сцене. Но искусство дает своим жрецам, в самой их деятельности, невыразимое наслаждение и строго карает тех из них, кто плодотворным трудом не приносит дани своему богу и зарывает талант в землю. Мочалов был один из таких служителей искусства. Минуты вдохновенной игры доставляли ему и славу, и артистическое наслаждение. Но что должен он был переживать в те мучительные минуты, когда его гений отлетал от него, и великий артист из полубога, заставлявшего дрожать сердечные струны тысячной толпы зрительного зала, превращался в заурядного актера, лишенного всякого обаяния? Кто мог заменить Мочалову покинувшего его духа артистического вдохновения, что могло утешить его, ослабить горесть потери? Труд? Но он не знал, как и взяться за него. Люди? Но мы уже видели, как он чуждался их. А сама судьба не была в этом случае милостива к Мочалову: она не посылала ему человека с теплой, любящей душой, который бы согрел и осветил его лучом любви и дружбы. Семейная жизнь не доставила ему полного счастья; близких друзей, способных стать на уровне потребностей его души, у него не было. В чем мог он находить отраду, отдых? В стихах, в которых он изливал свои чувства? Но это было слишком недостаточным и, пожалуй, сентиментальным для полной жизни натуры Мочалова. Оставалось вино – и этой водою забвения слабый волею человек врачевал свои сердечные раны, утешал душевные бури и разгонял мрачные думы и сомнения.

Мы не станем приводить эпизодов из жизни Мочалова на тему о его злой страсти, рассказанных в различных воспоминаниях о нем. В этих рассказах, надо заметить, есть преувеличения, общий колорит слишком мрачен, краски слишком сгущены. Мочалов не был таким гулякой и пропойцей, каким рисуют его в некоторых воспоминаниях, написанных, по-видимому, по слухам, которые в устах народной молвы относительно замечательных людей превращаются всегда в легенды. Правда, он пил, но это не было беспросыпное пьянство упавшего низко человека. Одно близкое к Мочалову лицо рассказывало нам, что он никогда не пил другого вина, кроме виноградного, и никогда не выходил на сцену под влиянием даров Бахуса. Часто и горько он раскаивался в своей страсти, давал слово победить ее, но наступала роковая минута – и победа оставалась не за ним.

Последним показаниям особенно охотно хочется верить потому, что во вдохновении Мочалова многие из его недругов

видели лишь испарение винной влаги. А его последователям и поклонникам в артистической среде такие слухи дали впоследствии основание искать таланта и вдохновения на дне стакана.

Прежде чем перейти к характеристике дарования и артистической деятельности Мочалова, добавим еще несколько черт к характеристике его как человека. Мочалов с добротою и благородством соединял большую скромность и даже застенчивость. Религиозность, великодушие и отзывчивость на нужды ближнего тоже заметно выделялись в его характере. В искусстве, говорится в одном из воспоминаний о Мочалове, он был больше поэтом, нежели художником, а в жизни – чаще ребенком, нежели человеком.

Мочалов любил литературу, много читал, был знаком и переписывался с некоторыми из писателей, и сам не был чужд литературным занятиям. Он писал стихотворения и пьесы для сцены, из которых одна была поставлена. Стихотворения Мочалова, напечатанные при его жизни, не имеют выдающегося литературного значения, но для характеристики их автора они могут дать некоторый материал. Их элегический, грустный строй звучит тоской, неудовлетворенностью, заглушенными порывами к счастью, почти отчаянием.

Умер Мочалов далеко еще не старым – 48 лет (16 марта 1848 года). Москва торжественно проводила своего любимца на вечный могильный покой Ваганьковского кладбища и с тех пор не видала на сцене таланта такой силы. Много искренних слез пролилось тогда об этой безвременной утрате гениального артиста и доброго человека. Могила Мочалова «возобновлена» в 1892 году Обществом для пособия нуждающимся сценическим деятелям. Почтить память покойного трагика сошлось при этом на кладбище так много публики, сколько и нельзя было ожидать почти через 50 лет после его смерти…

На памятнике, поставленном на могиле Мочалова лет через десять после его смерти, вырезана следующая эпитафия:

Ты слыл безумцем в мире этом,
И бедняком ты опочил,
И лишь пред избранным поэтом
Земное счастье находил.
Так спи ж, безумный друг Шекспира,
Оправдан вечности Отцом,
Вещал он, что премудрость мира —
Безумство пред его судом.

«Безумный друг Шекспира» благодаря особенно увлекательным статьям о нем Белинского оставил навсегда свое имя бессмертным в истории русской литературы и театра. Всякий, читавший Белинского, не мог не остановиться с особенным интересом на статьях о Мочалове, характеризующих его талант вообще и исполнение некоторых ролей, в особенности роли Гамлета. Белинский увлекался игрой Мочалова, наслаждался минутами его артистического вдохновения. Он ставил талант Мочалова, несмотря на все его недостатки, выше таланта петербургского артиста Каратыгина, игра которого была всегда строго выдержана; но не столько действовала на чувство, сколько на ум. Игра Мочалова, состоявшая из вспышек искреннего, неподдельного чувства, вполне гармонировала с искренностью и страстностью увлечений Белинского. Мочалов мог считать себя счастливым, что он нашел такого горячего поклонника и такого художественного судью в Белинском, увековечившим его имя в литературе. Без этого литературного памятника имя Мочалова не умерло бы, конечно, в истории театра, но с этим именем не соединялось бы такого яркого представления, какое получается после чтения статей Белинского.

Талант Мочалова не был общепризнанным. Одни, говорит Белинский, видели в нем высшую степень совершенства, до какой может доходить трагический талант; другие видели в нем совершенно бездарного актера. И Белинский находит, что последнее суждение имело свое основание в том, что Мочалов, наделенный богатыми сценическими средствами, пренебрегал их развитием и обработкой. Некоторые из современников Мочалова не согласны с этим и находят, что Мочалов трудился всегда усердно и добросовестно. Но печальная справедливость упрека, сделанного Белинским, очевидна.

Природные «средства» Мочалова были необыкновенно выразительны, и самым прекрасным из них являлся его голос. Это был тенор, мягкий и звучный, нежный и сильный, проникавший в душу. Переходы и переливы голоса были разнообразны и красивы; его шепот был слышен в верхних галереях; его голосовые удары заставляли невольно вздрагивать. Голос Мочалова способен был выражать все оттенки страстей: в нем слышны были и громовой рокот отчаяния, и порывистые крики бешенства и мщения, и тихий шепот сосредоточившегося в себе негодования, – шепот, который раздавался бывало по всему театру, и каждое слово доходило до сердца и слуха зрителя, – и мелодический лепет любви, и язвительность иронии, и спокойно-высокое слово.

Фигура Мочалова была не особенно сценична: он был

среднего роста и немного сутуловат. Но в страстные минуты вдохновения он, казалось, вырастал и делался стройным. Тогда голова его с черными вьющимися волосами, могучие плечи особенно поражали, а черные глаза казались замечательно выразительными. Лицо его было создано для сцены. Красивое и приятное в спокойном состоянии духа, оно было изменчиво и подвижно – настоящее зеркало всевозможных ощущений, чувств и страстей.

Но эти благодатные артистические данные много теряли оттого, что игра Мочалова, не подчиненная требованиям искусства, была в высшей степени неровна. Он всегда надеялся на вдохновение, на какое-то наитие, овладевавшее всем его существом и придававшее его речи и жестам что-то пламенное и увлекательное. Поэтому он всегда находился в зависимости от расположения духа. Найдет на него одушевление, говорит Белинский, и он удивителен, бесподобен; нет одушевления – и он впадает в пошлость и тривиальность. Тогда невысокий рост его делался на сцене большим недостатком, вся фигура его становилась неприятной, манеры – безобразными. Понимая, что он играет дурно, Мочалов выходил из себя и, желая возбудить насильно в себе вдохновение, кричал, кривлялся, хлопал себя руками по бедрам, ломался, – и оттого становился еще нестерпимее. Иногда Мочалов бывал превосходен только в нескольких актах трагедии, иногда – в одном; иногда одно и то же место пьесы исполнял в различных спектаклях совершенно по-разному. Случалось, что и плохую пьесу «выносил» один на своих плечах.

И несмотря на то, что такая невыдержанная игра должна была производить тяжелое впечатление на зрителей, во всех отзывах современников признается за его игрой неотразимое обаяние тех мучительно-сладких и могущественных впечатлений, которые, по выражению Белинского, производила на них его страстная, простая и в высшей степени натуральная игра. Зритель под бременем волновавших его ощущений не успевал приходить в себя, чтобы ясно видеть оттенки игры и замечать неровности и небольшие промахи. Естественность игры Мочалова была необычайна для тогдашних понятий о драматическом искусстве. Заговорить в трагедии по-человечески среди декламирующего ансамбля было делом великого самобытного таланта, ибо этого пути Мочалову никто не указывал. Щепкину как комику было легче вступить на эту дорогу. Мочалов в качестве трагика был поставлен совершенно в другие условия. Ложноклассические приемы игры далеко еще не исчезли бесследно. Напыщенность и деланные эффекты считались тогда еще принадлежностью

трагического таланта. Немудрено поэтому, что игра Мочалова казалась современным зрителям даже тривиальной, не соответствующей важности трагедии. Один из критиков замечает об игре Мочалова в роли Отелло (1828), что натуральность доходила у него до излишней простоты. «Но причиною сему, – замечает он, – как кажется, напыщенный тон других лиц и слог перевода; все декламируют по нотам, и странно слышать одного, говорящего по-человечески». Этим отчасти, вероятно, объяснялся сравнительный неуспех дебютов Мочалова в Петербурге, где привыкли к ложноклассической игре больше, чем в Москве. Впрочем, тут могла быть и другая причина: вдохновение не осеняло Мочалова, или, может быть, он «старался» играть хорошо – и играл плохо.

С внешней стороны игра Мочалова как основанная на внутреннем вдохновении была большей частью очень слаба; костюмироваться и гримироваться Мочалов не был особенным мастером. В исполнении своих ролей Мочалов отличался образцовой добросовестностью. Он всегда знал их твердо, и суфлер ему был решительно не нужен. Мимика Мочалова была замечательной благодаря подвижному и выразительному лицу, и поэтому немые сцены выходили у него поразительными. Увлекаясь игрою, Мочалов забывал, что он на сцене, и жил жизнью изображаемого лица. Он не помнил в это время, как нужно обращаться с окружающими, и нередко игравшие с ним артисты возвращались домой с синяками на руках, сделанными Мочаловым в порыве сценического увлечения.

Мочалов вступал на артистическое поприще в ту эпоху, когда на русской сцене отошли уже в область воспоминаний трагедии Сумарокова и Княжнина, когда кончалось обаяние трагедий Озерова и наступила пора переводной, а затем и русской мелодрамы и классических трагедий Шекспира и Шиллера. В этом репертуаре Мочалов бессменно тридцать лет занимал первое амплуа и переиграл огромное число ролей. Из переводных мелодрам в репертуаре Мочалова главное место занимали пьесы Коцебу, из русских – Шаховского, Полевого, Ободовского и Кукольника. Приходилось Мочалову играть главные роли и в комедиях – например, Альмавиву в «Севильском цирюльнике» и Чацкого – в «Горе от ума». Из шекспировского репертуара Мочалов играл Гамлета, Отелло, Лира, Кориолана, Ромео, Ричарда III; из шиллеровского – Франца и Карла Мооров («Разбойники»), Дон-Карлоса, Фердинанда и Миллера («Коварство и любовь»), Мортимера («Мария Стюарт»).

Одною из лучших ролей Мочалова был Гамлет. В первый раз «Гамлет», в переводе Полевого, был поставлен 22 января 1837

года. Выдающимся местом в игре Мочалова в этой трагедии была сцена после представления странствующих актеров. По невольному душевному порыву или по заранее обдуманному расчету Мочалов-Гамлет, сидевший у ног Офелии, вскочил и в припадке истерической радости начал прыгать по сцене, хохоча и требуя музыки. Незаметной чертой разграничивалось здесь смешное от ужасного: трагик мог произвести первое впечатление, и тогда бы все погибло, но он произвел второе и – выказал в себе великого артиста.

Поразительно хорошо играл Мочалов роль Мейнау в мелодраме Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние». Рассказывают, будто он так любил эту роль, что завещал положить себя в гроб в костюме Мейнау. Пьеса эта принадлежала к числу тех немногих, в которых Мочалов всегда был одинаково ровен и хорош. Он исполнял роль обманутого мужа, удалившегося в уединение и впавшего в мизантропию. В его исполнении слащавая, неестественная мелодрама становилась глубоко потрясающей драмой. Сосредоточенное горе, оскорбленное самолюбие, душевная тоска – все это было сыграно не только глубоко просто, но и глубоко трогательно. Лучшая сцена – встреча с другом и рассказ о своем несчастии. Рассказ этот, монолог в несколько страниц, он передавал художественно. Он не позволял себе ни возвышать голоса, ни прибегать к жестам, но каждое слово его тяжело падало на сердце слушателя. Начинал он этот рассказ спокойно и как бы равнодушно, но потом мало-помалу поддавался охватывающему его чувству, которое тут же сообщалось зрителям; с каждым словом сильнее и сильнее двигал он их сердца изображением накопившейся душевной горести, наконец не мог удержать слез, – этих нежданных, давно забытых своих знакомцев. К концу рассказа среди публики и между актерами не было никого, кто бы не прослезился; женские рыдания слышались в театре.

Роль Фердинанда в трагедии Шиллера «Коварство и любовь» также была торжеством Мочалова, исполнявшего ее в пору молодости. Сердце замирало у зрителей, когда Мочалов-Фердинанд, придя в последний раз к Луизе Миллер, с чувством боязни и надежды допытывался у нее, она ли написала письмо, и восклицал: «Солги, солги, Луиза!» Так же потрясающа была и роль Карла Моора в «Разбойниках». Вся публика, рассказывает очевидец, была в каком-то опьянении, а в сцене свидания Карла Моора с отцом среди мертвой тишины в зрительном зале вдруг послышался стон.

Во французской мелодраме «Тридцать лет, или Жизнь игрока» Мочалов исполнял роль игрока. Мочалов в этой пьесе

держал зрителей в постоянно напряженном состоянии духа. Особенно был замечателен третий акт, где разорившийся игрок живет в горах, среди развалин. Нищета сделала его преступником: он убил путника, ограбил его и воротился домой к жене и дочери. Он просит пить. Дочь, подавая стакан воды, замечает, что у него рукава в крови. Надобно было видеть лицо Мочалова, чтобы судить о его душевном состоянии при этих словах. Он был ужасен. Бормоча: «Кровь! Кровь!» – он судорожно обтирал рукава, а сам, бледный, с искаженным лицом, улыбался какой-то страшной улыбкой.

Точно так же поразительна была сцена в четвертом акте мелодрамы «Клара д'Обервиль», когда Мочалов-граф, подозревающий свою жену в измене, видит в зеркало своего друга, вливающего ему в лекарство яд. Граф не верит тому, что видит, сомневается, колеблется, наконец убеждается в страшной истине, дрожит, становится бледнее полотна и страшным голосом восклицает: «Отравитель!..» Зрители переживали все эти ощущения, бледнели, невольно приподнимались вместе с ним с мест, – они были в обаятельной власти артиста.

Эти высокохудожественные моменты вдохновения западали так глубоко в души зрителей, что через многие десятки лет, на склоне жизни, они, вспоминая игру Мочалова, снова как бы переживали былое наслаждение. В этих моментах, в этой необыкновенной яркости, правдивости и силе производимого впечатления и заключалось обаяние Мочалова. Отсюда понятно и то огромное значение, которое он имел как артист, как правдивый толкователь перед тысячами зрителей драматических образов, созданных великими поэтами, или тех образов, которые он творил как великий художник из самого неблагодарного материала.

Совершенной противоположностью Мочалову был артист петербургской сцены Каратыгин. Оба они были ровесники со схожими амплуа трагиков, их деятельность проходила в одно и то же время – и этим ограничивалось общее между ними.

Василий Андреевич Каратыгин родился 26 февраля 1802 года. Отец его, Андрей Васильевич, был актером петербургского театра, а мать, Александра Дмитриевна, до замужества Перлова, – актриса. Закулисная хроника считает Каратыгина сыном знаменитого актера Яковлева, который безумно любил Перлову-Каратыгину. Она была в высшей степени симпатичная женщина, умная и красивая, нежная мать, а как артистка стояла в ряду даровитейших драматических актрис своего времени и была ученицей Дмитревского.

Каратыгин получил образование в гимназии и в Горном

корпусе. Окончив курс, он избрал чиновничью карьеру и поступил на службу. Но театральная среда, в которой он жил с самого рождения, оказала свое влияние. В домашних спектаклях юный Каратыгин обнаружил задатки сценического дарования. Это заметил князь А. А. Шаховской и предложил заняться сценическим образованием будущего трагика. Каратыгин стал брать уроки у князя Шаховского и через полгода выступал уже в школьном театре в числе других учеников. Дирекция театров предложила ему дебютировать, но родители на время отложили дебют сына, тогда еще очень юного: ему было немногим больше 16 лет.

Каратыгин продолжал бывать у Шаховского и тут приобрел новое знакомство, оказавшееся для него чрезвычайно важным. Он познакомился с другим театралом и писателем, переводчиком трагедий Расина и Корнеля П. А. Катениным, тогда штабс-капитаном Преображенского полка. По предложению своего нового знакомого Каратыгин стал заниматься с ним сценическим искусством. Катенин был человек высокого и разностороннего образования и обширного ума, знал прекрасно несколько европейских языков и отлично понимал практику и теорию сценического искусства. Ему Каратыгин был обязан довершением своего образования, привычкой к добросовестной работе и серьезными взглядами на искусство. Занятия их были полны классической строгости и постоянного неутомимого труда.

Первый раз Каратыгин дебютировал 3 мая 1820 года в трагедии Озерова в роли Фингала. Через 10 дней для второго дебюта он сыграл роль царя Эдипа, еще через неделю – Танкреда в трагедии Вольтера, и месяца через полтора – роль князя Пожарского. Все дебюты были удачны, и Каратыгин был принят в труппу.

Появление на сцене молодого талантливого артиста было встречено публикой сочувственно, но за кулисами образовалась партия его соперников и завистников. Это более или менее общее явление на театральных подмостках в данном случае усиливалось еще и тем, что Каратыгиным многие были недовольны. Князь Шаховской был недоволен тем, что Каратыгин изменил ему для Катенина; всесильная тогда за кулисами трагическая актриса Семенова относилась к нему с пренебрежением. Каратыгин был близок с Катениным, строгим критиком и небезусловным поклонником ее таланта, и с Колосовой, только что появившейся драматической актрисой, которая обещала сделаться соперницей Семеновой. К недоброжелателям Каратыгина примкнуло, по одному случаю, и театральное начальство, засадившее молодого артиста в 1822 году в Петропавловскую крепость.

Этот характерный эпизод из театрального прошлого произошел так. Директору театров А. А. Майкову как-то показалось, что Каратыгин в танцевальном зале театрального училища позволил себе сидеть в его присутствии. Директор тут же распек Каратыгина, несмотря на его заявление, что он не видел своего начальства. Затем не замедлили явиться и серьезные осложнения из-за этого события. На другой день Каратыгин по приказанию главного начальника театров, военного генерал-губернатора графа Милорадовича был арестован и отвезен в крепость. Пораженная горем мать бросилась к графу и на коленях умоляла его выпустить сына на свободу. Граф, наконец, смилостивился и сказал: «Этот урок был нужен молодому либералу, который набрался вольного духу от своего учителя Катенина». На другой день, просидев двое суток, Каратыгин был выпущен из крепости.

В том же году он понес чувствительную потерю в лице своего наставника и друга Катенина, который, по проискам Семеновой, был выслан из Петербурга в свою деревню. Этими двумя эпизодами омрачилась деятельность начинающего артиста. Но скоро горизонт прояснился, и Каратыгин занял первое место на петербургской сцене. Время с 1825 года по 1845-й было самой блестящей порой его артистических успехов.

В 1827 году Каратыгин женился на артистке Александре Михайловне Колосовой. Колосова, выдающаяся артистка драмы и высокой комедии, получила прекрасное образование и художественное развитие, знала иностранные языки, бывала за границей и видала игру лучших артистов того времени. Такая жена должна была служить твердой опорой своему мужу в его серьезном отношении к искусству. И когда она в 1844 году покинула сцену, Каратыгин стал с меньшей охотой работать. Но это не значило, что он пренебрегал своим делом, которому служил до самой смерти с одинаковым успехом и с прежними воззрениями на искусство.

13 марта 1853 года Каратыгин в полной силе своего таланта скончался от «простудной болезни». В последний раз он играл за две недели до своей смерти. Торжественные похороны на Смоленском кладбище закончили его земной путь.

Каратыгин принадлежал к числу замечательных деятелей русского театра. Выступив, как и Мочалов, в то время, когда ложноклассическая трагедия сходила с русской сцены, он остался последователем приемов старой школы. Каратыгин не обладал, как Мочалов, необыкновенным запасом внутреннего чувства, и это предначертало ему путь строгого изучения законов искусства. Общее и художественное образование под руководством Катенина

положило прочную основу всей деятельности Каратыгина, бывшего одним из образованнейших русских актеров.

В Каратыгине русская сцена имела последнего знаменитого преемника тех классических традиций, которые шли еще от Дмитревского. В игре Каратыгина не было уже, конечно, той неестественности, которая отличала актеров-декламаторов. Но не было и той простоты и естественности, которая характеризовала игру Мочалова и была утверждена Щепкиным как художественный принцип русского сценического искусства. Сам репертуар, в котором выступил Каратыгин, требовал известной приподнятости игры, известного удаления от простых смертных в область героев и полубогов. Таковы были главные действующие лица трагедий Расина, Корнеля и Вольтера, трагедий Озерова, французских переделок Шекспира. Затем следовали мелодрамы, наконец тот же характер сценического изображения оставался и для героев трагедий Шекспира и Шиллера. Из репертуара этих двух последних Каратыгин играл Гамлета, Ромео, Лира, Отелло, Кориолана – Шекспира; Карла Моора, Франца Моора, Дон-Карлоса, маркиза Позу, Лейчестера, Вильгельма Телля, Дон Сезара и Фердинанда – Шиллера.

Внешние данные вполне соответствовали трагическому амплуа Каратыгина. Величественная фигура, пластичные движения, замечательно выработанная дикция уже сами по себе производили на зрителей сильное впечатление. Но самым главным в игре Каратыгина была разработка ролей до мельчайших деталей. Каждый шаг на сцене, каждый жест, поза, изменение голоса были строго обдуманы и приноровлены к характеру изображаемого лица. Костюмы и гримировка поражали своей точностью и художественным вкусом. Сценические образы, создаваемые Каратыгиным, были цельными от начала до конца, как бы изваянными мастерским резцом скульптора. Каждая роль велась по продуманному плану и не допускала никаких уклонений. На это полагалось много добросовестного труда, знаний и понимания сценического искусства, – и в этом – огромная заслуга Каратыгина.

Не обладая такой силой непосредственного вдохновения, какая была у Мочалова, Каратыгин считался, однако, его знаменитым соперником. На русской сцене никогда так ярко не иллюстрировались два рода сценического воплощения – «вдохновенного», обусловленного внутренними порывами чувства, вспыхивающего, как отблеск молнии, и «искусственного», созданного рассудком, строго обдуманного, – никогда, как в эпоху одновременной деятельности Мочалова и Каратыгина. Москва гордилась Мочаловым и холодно относилась к

Каратыгину, Петербург – наоборот. И публика, и критика указывали достоинства своих любимцев, но никогда не могли убедить противников. Когда Каратыгин играл в Москве, а Мочалов – в Петербурге, то страсти поклонников особенно разгорались. Судили любимцев и как артистов, и как людей. В Каратыгине находили много несимпатичных черт – гордость, скупость, сдержанность – и противопоставляли их благородным чертам характера Мочалова. Все это, конечно, ни к чему не вело и не решало вопросов искусства. Каждый из трагиков оставался сам по себе, со своими достоинствами и недостатками, и истинные театралы могли бы, вероятно, желать, чтобы Каратыгин и Мочалов гармонически составили из себя одного идеального представителя сценического искусства. Но это было бы очень уж фантастическое желание: слишком существенной была разница между дарованиями и натурами трагиков. По мнению Белинского, в Каратыгине всегда был виден на сцене актер, а в Мочалове – изображаемый человек.

По красочному определению А. А. Григорьева, Каратыгин и Мочалов – два несовместимых явления. «Каратыгин – изящно распланированный сад с чистыми аллеями, роскошными клумбами и бархатными лужайками, природа, подчиненная требованиям искусства, – умытая, подстриженная, выхоленная. Мочалов – лес дремучий: тут и громадная сосна, и плакучая береза, и дуб-великан растут себе вперемешку, сплетаясь и корнями, и сучьями, словом – природа-матушка!»

Глава VI. Александр Евстафьевич Мартынов и Пров Михайлович Садовский

Среди современных Щепкину, Мочалову и Каратыгину актеров комического амплуа самыми замечательными были: на петербургской сцене Мартынов, а на московской – Садовский.

Александр Евстафьевич Мартынов родился 12 июля 1816 года. Отец его, бедный дворянин, служил управляющим имениями у одной богатой барыни. Ни обстоятельства, ни общественное положение отца Мартынова, приехавшего в Петербург из провинции доказывать свое дворянское происхождение, не давали никаких указаний на то, какая судьба ожидает ребенка. Решил все случай, вообще много значивший в жизни Мартынова.

Детство Мартынова прошло заурядно, как проходит у тысяч детей его круга. Когда мальчик подрос, его отдали учиться в пансион, но скоро оттуда взяли. Барыня, у которой отец его служил управляющим, посоветовала пристроить сына в театральное училище и даже оказала в этом деле свою протекцию. Ее знакомый, князь Гагарин, состоял членом театрального комитета и согласился на просьбу барыни принять сына ее управляющего в театральное училище. Оставалось только зачислиться в состав воспитанников. Но судьба как будто противилась этому. Один из театральных чиновников, от которого по канцелярской иерархии зависело окончательное решение о приеме детей в школу, почему-то воспротивился сделать это относительно Мартынова. Случай явился и тут на выручку. Князь Гагарин увидал как-то маленького Мартынова на улице, вступил с ним в разговор и узнал, что в школу его не приняли. Последовало новое, более внушительное распоряжение, и мальчика зачислили в училище. Это произошло в 1827 году.

Театральная школа того времени давала самое скудное общее образование. Главное внимание было сосредоточено на обучении разным тонкостям балетного искусства. Этого не избегал никто из учеников, даже если обладал способностями или чувствовал склонность к какому-нибудь другому роду сценического искусства или к музыке. Общая участь постигла и Мартынова. Он поступил в балетный класс к известному тогда балетмейстеру Дидло, человеку талантливому и фанатику своего дела. «Дидло, – рассказывал впоследствии Мартынов, – встретил меня с огромною

палкою вроде жезла, осмотрел меня в классе с ног до головы, ощупал грудь и ноги и глубокомысленно сказал, что из этого тощего ветрогона выйдет второй Дидло». Палка, с которою не расставался балетмейстер, употреблялась им как самое сильное педагогическое средство для выколачивания из неискусных воспитанников всевозможные антраша. Не обошлась, вероятно, и Мартынову даром балетная наука.

Дидло был прав, угадавши в новичке талантливого танцора. Под руководством учителя Мартынов стал подавать большие надежды: пируэты, глиссады, па-де-зефиры, саботьерские и китайские танцы, – все это он постиг и проделывал по всем правилам искусства. Но случай снова повернул дело в иную сторону. Дидло вышел в отставку, и Мартынов, натрудив ноги в балете в течение нескольких лет, охладел к танцам и поступил в обучение к декоратору. Живопись Мартынов любил еще с детства, но нельзя было, конечно, назвать этим именем малевание декораций и растирание красок, которыми занимался он у нового учителя.

В то время Мартынов становился уже юношей, способным задумываться над своим будущим и определять свое призвание. И снова случай указал ему, наконец, куда надо идти.

Среди воспитанников школы был тогда обычай: в свободное время разыгрывать «заимствованные» из театральных представлений сцены. Мартынов стал на этих спектаклях копировать своих товарищей и знакомых, и это ему удалось. В 1831 году он без подготовки, шутя, сыграл роль лакея в водевиле «Знакомые незнакомцы». Спектакль этот давался в школе, но был дебютным для воспитанников и артистов и поэтому происходил в присутствии директора театров. Игра Мартынова обратила на себя внимание директора, и он распорядился перевести бывшего танцора и декоратора в драматический класс. Тут ему тоже сначала не посчастливилось. Учитель драматического класса, актер Брянский, про этого белокурого мальчика, небольшого роста, с оживленной, но комичной физиономией, говорил: «Я заставил выучить его одну роль, прослушал его, но, кажется, лучше ему оставаться краскотером, – выговор у него дурной, голос слабый, и, кажется, из него толку не будет». Но преподавание скоро перешло от Брянского к актеру Каратыгину, известному водевилисту, брату трагика, и Мартынов под его руководством с жаром принялся за изучение комических ролей. Через год Мартынов, будучи еще воспитанником, дебютировал на большой сцене в водевиле «Филатка и Мирошка», потом вскоре еще в другом водевиле, а в 1835 году был выпущен из школы на низший оклад жалованья.

Дебют в водевиле был как бы зловещим предзнаменованием для артистической будущности молодого комика. Водевильное творчество тогда царствовало на русской сцене, и Мартынов погрузился с головой в этот водевильный водоворот. Драматическим актерам представлялось обширное поприще для деятельности в мелодрамах и трагедиях, но комику, и притом такому сначала незаметному, как Мартынов, была одна сценическая дорожка – водевили. Просматривая репертуар Мартынова, удивляешься, какое огромное количество водевилей пришлось ему переиграть, сколько потратить сил и времени на такое неблагодарное для развития таланта занятие, как разучивание водевилей. В этой темной водевильной массе лишь изредка, как светлые точки, мелькают пьесы Мольера, Фонвизина, Грибоедова, Гоголя и в конце – Тургенева, Чернышева, Островского и А. Потехина.

Сценический успех не сразу дался Мартынову. Играть приходилось такие роли, в которых быстро выдвинуться было нельзя. В «Ревизоре», поставленном в 1836 году, он не участвовал. В «Недоросле» он сыграл в 1837 году Митрофанушку, но не обратил на себя особенного внимания, – может быть, по недостатку еще опытности для такой трудной роли. В 1840 году он блистательно сыграл заглавную роль в известном водевиле Ленского «Лев Гурыч Синичкин». К тому времени талант его был уже замечен. Белинский уже предрек ему блестящую будущность и назвал его истинным художником с непостижимым талантом и искусством. «Если он будет изучать и учиться, – писал тонкий ценитель и горячий поклонник талантов, – то не только водевиль, но и комедия долго не осиротеет на Александрийском театре». Отзыв очень лестный для водевильного комика, в котором тогда никто и не подозревал задатков сильного драматизма.

Менее удачно начиналась для Мартынова жизнь вне сцены. С самого выхода из школы потянулась докучливая и тяжелая борьба с нуждой. На 609 рублей ассигнациями, которые ему были назначены при выпуске, надо было содержать и себя, и семью. Тут уж было не до привольного житья, когда приходилось самому себе чистить сапоги или учить роли за неимением свечей при естественном свете луны. Трудно при таких условиях «учиться и изучать» что-нибудь, кроме ролей, как советовал Белинский молодому актеру.

Вот простой и трогательный рассказ самого Мартынова об одном из эпизодов тогдашней его горемычной жизни.

«Семейство мое, – *вспоминал он,* – состояло из отца, матери, трех моих сестер, брата и тетки. Отец трудился

изо всех сил, но тщетно, а моих 609 рублей ассигнациями едва хватало для меня самого. Раз в дождь и слякоть, рано утром, оставил я свою каморку и побежал в театр на репетицию новой пьесы. Я надел старенький сюртучок, а весь гардероб свой ценою 400 рублей ассигнациями покрыл простынею и, за неимением шкафа, уложил в своей комнате на стулья. Из театра я не выходил весь день. Наступил спектакль, я забыл, что весь день до вечера не съел крохи хлеба. Стал играть. Помню, что вокруг меня все шумело, кричали „браво!“ Уже в полночь и побежал домой: было холодно, сюртучок мало грел. Я дрожал, да и есть хотелось. Прибегаю домой – все спят. Иду в свою каморку, смотрю – стулья опустели, окно растворено: воры украли весь мой гардероб. Я подумал, перекрестился, достал из-под дивана кипу тетрадей, выбрал между ними одну роль и, дрожа от холода, стал читать ее при свете месяца…»

Нужда, хотя, впрочем, и не горькая, не оставляла Мартынова и тогда, когда он уже сделался первоклассным актером и получал высший оклад жалованья. Семья у него была большая, а пользоваться милостями начальства, выпрашивать разные льготы и прибавки и вообще пользоваться случаем – «он не умел». Чтобы заработать лишнее, приходилось и ему, как Щепкину, путешествовать в провинцию. Он не раз играл в Москве, в Нижнем Новгороде, Киеве, Смоленске, Кременчуге, Казани и других городах, а перед смертью – в Одессе.

В 40-х годах в репертуар Мартынова, кроме водевильных, стали входить и «серьезные» комические роли. Он играл Бобчинского и Хлестакова в «Ревизоре», Подколесина в «Женитьбе», Ихарева в «Игроках» Гоголя, Бартоло в «Севильском цирюльнике» Бомарше, Загорецкого в «Горе от ума» Грибоедова, могильщика в «Гамлете» Шекспира и несколько мольеровских типов: Гарпагона, Журдена, Сганареля и Жеронта. Но преобладали по-прежнему роли в водевилях. Его заваливали этими ролями, из которых особенно удачные приходилось играть по несколько раз в сезон. Не только изучать, но даже заучивать роли не было иногда времени, и волей-неволей надо было пускать в ход фантазию. Однажды Мартынов вышел на сцену, совершенно не зная роли. Он условился с суфлером, чтобы тот с перерывами «подавал» ему слова, а сам взял в руки трубку и начал роль. Попыхивая дымом, он прислушивался к суфлеру и процеживал сквозь зубы фразы. Роль была сыграна прекрасно, и тип вышел совершенно оригинальным.

Казалось, легкое комическое амплуа Мартынова вполне определилось, и никто не подозревал в нем выдающегося драматического дарования. Однако вскоре пришлось в этом убедиться. Первой ролью с драматическим оттенком была роль Гарпагона и потом роль, тоже скупого, в русской комедии «Кощей». В последней Мартынов особенно поражал неожиданным проявлением драматизма. Но сама пьеса была лишена литературного значения. Это относилось к концу 40-х годов.

Тогда наступила новая эпоха в русской драматургии – появились пьесы бытовые: Островского, Потехина, Писемского и других. В первых произведениях Островского Мартынов играл второстепенные роли: Маломальского («Не в свои сани не садись»), Еремку («Не так живи, как хочется»), Коршунова («Бедность не порок»), а из более ответственных – Беневоленского («Бедная невеста»). Первой ролью Мартынова, показавшей всю обширность и силу его таланта, была драматическая роль Михаилы («Чужое добро в прок нейдет» А. Потехина), сыгранная им с поразительной художественной правдой (1855). Такое же сильное впечатление произвела в исполнении Мартынова и роль Боярышникова («Не в деньгах счастье» Чернышева), сыгранная им в 1859 году. Кроме того, в этот период Мартынов выступил еще и в следующих ролях: Дурнопечин («Ипохондрик»), Расплюев («Свадьба Кречинского»), Фамусов («Горе от ума»), Бальзаминов («Праздничный сон до обеда»), Калибан («Буря»), Ладыжкин («Жених из долгового отделения»), Советник («Бригадир») и Мошкин («Холостяк»).

Переход Мартынова к серьезному репертуару возбудил в публике необычайный интерес. Мартыновым увлекались, в его имени слышалось обаяние гениального артиста. Крупнейшие представители литературы того времени: Тургенев, Гончаров, Григорович, Островский, Некрасов, Дружинин и другие, увлеченные талантом Мартынова, захотели публично выразить свое уважение к его дарованию. Они устроили в честь Мартынова обед, сопровождавшийся речами, стихами и тостами со стороны литераторов и несвязными словами благодарности со стороны всегда застенчивого, а теперь и совсем смущенного артиста. В стихотворении, посвященном этому чествованию, Некрасов говорит:

Тут не было ни почестей народных,
Ни громких хвал – одним ты дорог был:
Свободную семью людей свободных
Мартынов вкруг себя в тот день соединил.
И чем же, чем? Ни подкупа, ни лести

Взволнованный, с сердцем, переполненным разнообразными чувствами, возвратился Мартынов домой. Молча отдал он жене поднесенные ему альбом и речи, бросился на диван – и зарыдал.

Слабый организм Мартынова не мог уже выдерживать сильных нравственных потрясений. В то время одной ногой он стоял уже на краю могилы. С половины 50-х годов здоровье его страшно пошатнулось. Масса работы на сцене, отсутствие довольства в доме, заботы о большой семье, неправильный образ жизни и увлечение приятельскими пирушками – все это подрывало его и без того слабую натуру, надломленную, быть может, еще во времена нужды. В 1858 и 1859 годах, летом, Мартынов ездил лечиться за границу, был в Италии, пил воды в Эмсе, но восстановить здоровье было уже трудно. Чахотка делала свое дело, да и нужно было бы бросить сцену, вести спокойную жизнь. Но разве можно было это сделать, когда сцена для Мартынова была всё – и личное счастье, и обеспечение семьи. Мартынов продолжал играть и имел еще настолько сил, чтобы создать две крупные драматические роли. Первой была роль Тихона Кабанова в «Грозе» Островского, в которой он заставлял публику плакать в сцене последнего акта. Второй, взятой им для бенефиса в начале 1860 года, была роль Трубина в драме Чернышева «Отец семейства». В этой роли уже совершенно не было комического элемента. Тип деспота, нарисованный мрачными красками, мог возбудить в зрителях лишь ужас, – и Мартынов явился высоким художником в разработке и исполнении этого характера.

Это был последний бенефис и последняя новая роль Мартынова. Весной, сыграв на прощанье перед петербургской публикой роль Тихона Кабанова, Мартынов отправился на юг, в Крым, поправлять здоровье и давать спектакли. По пути Мартынов заехал в Москву, чтобы сыграть несколько ролей. Здесь его всегда восторженно встречали. Предчувствие смерти уже закрадывалось в его душу. Из Москвы его вдруг неудержимо потянуло в Петербург – взглянуть еще раз на семью. В трехдневный промежуток между спектаклями он съездил домой и навеки простился с женой и детьми.

В Крым Мартынов поехал вместе с А. Н. Островским. По пути в Одессу они заехали в Воронеж, где Мартынов сыграл три больших и утомительных спектакля. В Одессе, где он тоже играл, стояла страшная жара, совершенно расслабившая больного. Поехали в Ялту, но и здесь Мартынов не чувствовал облегчения.

Кашель усиливался все больше и больше. Томимый ожиданием близкой смерти, больной пожелал скорее ехать домой. Из Одессы отправились 2 августа. Островский все время сопровождал Мартынова. Подъезжая к Харькову, больной говорил: «Я умру в Харькове». Тут именно и суждено было совершиться печальному событию. Далеко от любимой семьи, среди которой он хотел умереть, Мартынов в присутствии Островского тихо скончался 16 августа 1860 года. С большой торжественностью проводили прах покойного в Харькове и Москве. 13 сентября тысячи людей принимали участие в печальной процессии в Петербурге. Стечение народа оказалось небывалым. Погребальную колесницу везла публика, шествие тянулось пять часов, толпы народа стояли по улицам.

Могила Мартынова находится на Смоленском кладбище.

Все любящие театр, все образованное общество искренно скорбели о ранней и тяжелой потере Мартынова для русской сцены. После того необыкновенного успеха, который сопровождал игру его в последние годы в драматических ролях, каких созданий еще можно было ожидать от его таланта… Он умер, едва наступили зрелые годы и его дарование начало выражаться так ярко и так сильно. В эти годы Щепкин лишь начинал свою блестящую деятельность на московской сцене.

Сравнение между двумя комиками напрашивается невольно. Некоторые считают талант Мартынова равным или даже превосходившим талант Щепкина. Но условия, при которых развивались оба таланта, и результаты деятельности обоих комиков – слишком различны. В натуре Щепкина от природы было заложено животворное начало – стремление к труду, к самоусовершенствованию, к развитию себя и своих дарований. Это при самых неблагоприятных обстоятельствах вывело его на широкий путь.

Не так было с Мартыновым. Много лет потрачено было им бесплодно и безвозвратно в школе, и притом в возрасте, особенно дорогом для умственного развития. Там не только нельзя было получить никакого образования, но нельзя и негде было делать наблюдений над людьми и жизнью. Самостоятельного же стремления к работе над собой Мартынову не было дано; поэтому по своему интеллектуальному развитию Мартынов стоял гораздо ниже Щепкина. Выйдя из школы, Мартынов сразу попадает в сферу водевильного творчества. Но и Щепкин шел по водевильной дороге. Однако мы знаем, что мысль быть «вечным дядей» из водевиля не давала ему покоя, он болел душою за свое прозябание и жаждал настоящей работы. Тяготили водевили и Мартынова, но он не делал попыток стать выше этого репертуара.

Он плывет по течению и свыкается с ним настолько, что сначала даже более или менее равнодушно смотрит на новое направление, – художественно-реальное, бытовое. И лишь потом гений озаряет его, дает ему силу на высокое творчество и обновляет его художественную жизнь. Но тут приходит смерть.

И по натуре своей Мартынов не мог быть борцом против укоренившихся течений, новатором. Мартынов обладал нервной и нежной психической организацией. Скромный, застенчивый, он был всегда недоверчив к своим артистическим силам. В общем, это был симпатичный человек, кроткий, впечатлительный, с доброй душой и слабой волей, не любивший похвал и самохвальства и сознававший свои недостатки.

Мартынов играл самые разнообразные роли, и изображаемые им лица всех званий, возрастов и состояний были всегда живыми людьми. Неподдельная простота, чувство, оригинальность, веселость били ключом, как бы ни была ничтожна роль. Но самое главное в его игре – творчество, благодаря которому незначительные водевильные герои становились типами и характерами, а грубая карикатура получала значение благородной сатиры. Когда пришлось, наконец, Мартынову в последние годы жизни выступить в серьезных драматических ролях бытового репертуара, творчество его получило высшее значение: оно стало гениальным. В этих ролях Мартынов явился, так сказать, Мочаловым – не трагиком, но бытовым Мочаловым. И, судя по впечатлениям современников, обаяние игры Мочалова имело в себе существенное сходство с обаянием игры Мартынова. Художественная простота, естественность и глубокое чувство служили основой этого обаяния – и у того, и у другого. И на русской сцене был только один Мочалов и только один Мартынов…

В истории театра наблюдается одно общее явление: каждое новое направление драматургии ведет за собою и особую школу сценических исполнителей. Им выпадает доля – изображать совершенно новые на сцене типы, вводить зрителей в психический мир людей, до той поры не известных ни в литературе, ни в искусстве. Так было и при появлении на русской сцене произведений А. Н. Островского и других писателей того же направления. Создалась особая школа бытовых актеров, одним из первых и самым выдающимся среди них был Садовский. Как имя Щепкина тесно связано с именами Грибоедова и Гоголя, так имя Садовского неотделимо от имени Островского.

Пров Михайлович Садовский родился 11 октября 1818 года в Ливнах, Орловской губернии. Отец его, по фамилии Ермилов, рязанский мещанин, служил при откупах и был настолько

зажиточен, что при его жизни семья существовала безбедно. Ребенку было 9 лет, когда умер отец, и обстоятельства семьи круто изменились. Нужда заглянула к ним, и мать отдала маленького Прова на воспитание к своему брату, провинциальному актеру Садовскому. С тех пор Пров не расставался с театром, кочевал по провинции вместе с труппами актеров и впоследствии принял для сцены фамилию своего дяди. Мальчик постоянно бывал в театре, переписывал ноты и пьесы и постепенно свыкался с жизнью провинциального актера. Какова была вообще эта жизнь, мы отчасти уже рассказали в биографии Щепкина. С самого детства Садовский окунулся в этот быт и перенес все его мытарства и невзгоды.

Оставшись после смерти дяди 13 лет, Садовский был взят другим дядей, жившим в Туле, и отдан обучаться к архитектору. Этот дядя был тоже актер. Садовскому, прожившему закулисной жизнью четыре года, было уже трудно пристроиться к другому делу. И вот в одну из отлучек дяди из Тулы он поступил в местную труппу и дебютировал в водевильной роли. Тогда ему было всего лишь 14 лет. Юноша с самого начала оказался для труппы полезным работником, переиграл в первый год около 15 ролей и множество их переписал. За все эти старания антрепренер отблагодарил его *целковым рублем*.

Начало артистической карьеры было сделано. Садовский мог считать теперь себя настоящим актером и искать лучшего ангажемента. Вместе с дядей они отправились в Калугу; на следующий сезон Садовский поехал в Рязань, потом – в Елец, Лебедянь, Воронеж… За семь лет, в течение которых Садовский скитался по провинции, он натерпелся много всякого горя и нужды. Даже сделавшись заметной силой среди провинциальных актеров, он получал всего лишь 15 рублей в месяц, а случалось, при плохих делах, и этого не было. Но провинциальная деятельность имела для Садовского то значение, что на сцене он проходил практическую школу игры, а вне сцены мог много наблюдать, и это потом ему пригодилось. Успех он приобрел настолько быстро, что года через три – четыре после первого дебюта публика его любила и радушно принимала.

В 1838 году Садовский играл в Казани, когда туда приехал на гастроли Щепкин. Знаменитому комику не надо было особенно долго наблюдать, чтобы заметить в юном актере задатки большого, самобытного таланта. Он обратил на него особенное внимание, поощрял его к артистическому труду и первый заронил в него мысль – поехать в Москву и попробовать свои силы в императорском театре. Скоро и в самом деле мысль эта осуществилась, и Садовский явился в Москву. Но в эту поездку

ему не удалось поступить на казенную сцену. Во второй раз Садовский приехал в Москву в следующем году и добился дебюта в дни великого поста на сцене театрального училища в водевиле «Любовное зелье» в роли Жано Бижу. Начальству дебют понравился, и с 6 апреля 1839 года Садовский был принят на службу «артистом драматической труппы 3-го разряда с жалованьем по 800 рублей ассигнациями в год».

Первое время Садовский выступал в ролях простаков и постепенно приобретал репутацию даровитого артиста, а со стороны начальства получал поощрения. В 1840 году ему прибавили жалованье: назначили 343 рублей серебром в год и из третьего разряда артистов перечислили во второй. В следующем году в печати (в «Москвитянине» М. И. Погодина) появился очень сочувственный отзыв о молодом артисте. Автор заметки предрекал, что Садовский сделается вскоре любимцем публики и московской знаменитостью, если будет работать и учиться. «Живость, простота, ловкость, – говорилось далее, – у него такие, какие встречаются редко. Натуры бездна. Показывается сердечная теплота. Жаль, что он редко виден на сцене; между актерами у нас есть какое-то чиноначалие». Последнее замечание указывает на то, что Садовскому приходилось, чтобы выдвинуться вперед, бороться с известными трудностями, обусловленными закулисными нравами и обычаями: молодой талант должен был уступать дорогу талантам заслуженным. Но, во всяком случае, движение вперед было очень заметным. В 1841 году Садовский по предписанию директора театров был перечислен в первый разряд артистов с содержанием в 485 рублей в год, в 1842-м – 528 рублей, в 1844-м – 700 рублей, в 1846-м – 800 рублей, а с 1844 года получал сначала половинные, а затем полные бенефисы. К тому времени Садовский занимает уже самостоятельное положение в труппе, тогда как в первое время ему случилось дублировать Щепкина и комика-буфф Живокини. К числу сыгранных им ролей уже принадлежали тогда роли Шута в «Короле Лире», Замухрышкина в «Игроках», Анучкина и Подколесина – в «Женитьбе». Последняя роль перешла к нему после неудачного исполнения ее Щепкиным, и Садовский оказался в ней выше своего знаменитого сотоварища. Для недавно вступившего на московскую сцену молодого артиста такое сравнение было лучшей похвалой. В свой первый бенефис (19 апреля 1844 года) Садовский поставил мольеровского «Мещанина во дворянстве» и сыграл главную роль Журдена. На этот раз он не мог заменить Щепкина, прекрасно игравшего Журдена, и лишь в позднейшее время выработал из этого типа живое лицо. К тому времени относится исполнение Садовским

мольеровских ролей: Аргана в «Мнимом больном» и Сганареля («Le mariage forcé»), Скалозуба и Осипа.

В конце 40-х годов Садовский близко подружился с А. Н. Островским, принадлежавшим тогда к кружку молодой редакции «Москвитянина». Членами этого кружка, кроме Островского, были Аполлон Григорьев, Мей, Алмазов, Эдельсон и другие. Направление кружка было русским со славянофильским оттенком. Садовский часто бывал в этом кружке и проникался его воззрениями. Отчасти это отразилось в горячей привязанности Садовского к бытовым ролям репертуара Островского.

Первые пьесы начинающего драматурга («Свои люди – сочтемся» и «Бедная невеста») произвели сильнейшее впечатление на Садовского. Но желание его выступить в новом репертуаре пока оказалось невыполнимым: пьесы были запрещены театральной цензурой к постановке на сцене. Вместе с автором это было ударом и для Садовского. Он чувствовал в себе силы воспроизводить новые типы, знакомые ему с детства и по наблюдениям в провинции и в Москве. Развернувшийся талант артиста требовал работы, а удовлетворять эту потребность приходилось исполнением большей частью водевильных ролей. Это обстоятельство, а может быть, настояния друзей-литераторов побудили Садовского попробовать сыграть драматическую роль. Для своего бенефиса (1851) он выбрал «Короля Лира» и сыграл заглавную роль. Попытка эта возбудила общий интерес, но кончилась полной неудачей. Наконец, наступило время, когда Садовский попал в свою колею, из которой уже не выходил во все остальные 20 лет своей деятельности. В 1853 году была поставлена комедия Островского «Не в свои сани не садись». Садовский играл роль Русакова, начав ею изображение длинного ряда бытовых типов в комедиях Островского, Потехина, Писемского, Тургенева, Чаева, Турбина, Боборыкина и других. В том же году он сыграл Беневоленского в «Бедной невесте», Смурова в пьесе «Утро молодого человека», а в 1854-м – Любима Торцова. За этими пьесами следовали другие произведения Островского, и почти в каждом из них у Садовского была роль. Из репертуара Островского Садовский сыграл около 30 ролей; главными из них, кроме названных выше, были: Подхалюзин и Большов («Свои люди – сочтемся»), Брусков («В чужом пиру похмелье» и «Тяжелые дни»), Юсов («Доходное место»), Дикой («Гроза»), Краснов («Грех да беда на кого не живет»), Козьма Минин, Бессудный («На бойком месте»), Мамаев («На всякого мудреца довольно простоты») и другие.

Явившись превосходным исполнителем ролей бытового репертуара, Садовский в то же время доказал, что и драматизм

свойствен его таланту. Такие роли, как Краснов или Ананий («Горькая судьбина»), требовали сильного драматического дарования. Фамусов и городничий не удались Садовскому.

Вопреки обычаю столичных артистов, Садовский не ездил в провинцию на гастроли. В Петербурге он играл в 1857 году и имел огромный успех, а затем – в 1870—1871 годах. Материальное положение Садовского улучшилось с течением времени, так что он оставил после себя состояние. Прибавки ему были почти ежегодные, хотя только в 1856-м он получил полный оклад жалованья – 1143 рубля в год. Сюда еще надо прибавить разовую оплату, которая в 1861 году равнялась 35 рублям за спектакль, полубенефис и полный пенсион за 20 лет службы. В 1870 году поспектакльные были увеличены до 45 рублей, а взамен полного бенефиса назначено две тысячи рублей.

Современники характеризуют Садовского как человека простодушного, доброго и чистого сердца, но не особенно общительного, замкнутого и флегматичного. Оживлялся он среди своих друзей, где чувствовал себя свободно, и был совершенно неузнаваем – сумрачен, неловок, сердит, – когда случалось быть в большом светском обществе. Садовский славился своими бытовыми рассказами, которые мастерски передавал. Записанных его рассказов осталось очень мало.

С середины 60-х годов Садовский, по наблюдениям современников, как-то опустился, стал как бы небрежнее относиться к своему делу, и, если ему доставалась новая роль, он редко знал ее твердо, чего прежде с ним не случалось. Причиной этого было ослабление памяти и начинавшийся общий упадок сил, а отчасти, думается, и привычка играть роли легко доставшегося ему бытового репертуара, не требовавшего усиленного труда. Много времени отнимал у него и открытый в Москве артистический кружок, устройству которого он очень сочувствовал.

В последний год жизни здоровье Садовского заметно ослабело. Последний раз он играл 23 мая (роль купца Восьмибратова в комедии Островского «Лес»), а 16 июля 1872 года Садовского не стало. Могила его находится на Пятницком кладбище. Над нею – чугунный без всякой надписи крест, а сама могила представляет картину начинающегося уже забвения и запустения. Имя Садовского встречается и теперь еще в афишах московского драматического театра в лице сына покойного артиста, поступившего на казенную сцену еще при жизни отца.

Чтобы охарактеризовать талант Садовского, мы напомним отзыв о нем критика, данный через два года после поступления его на сцену. Тогда в нем признавались замечательная живость,

ловкость и простота. Последнее качество в соединении с задушевностью и естественностью было тогда еще очень редко, хотя Щепкин давно уже показывал своей игрой пример художественного реализма. У Садовского эти качества были вполне самобытны, с ними он появился из провинции. Через 30 лет после первого отзыва критика определила талант Садовского как комика в самом высоком значении этого слова. В Садовском, по мнению критики, соединились все особенности комического таланта: веселость, уменье живо схватывать и бойко изображать смешные особенности людей различного звания, способность передавать комические черты характера, когда сам изображаемый характер несложен, когда в нем господствует одна какая-нибудь страсть – будь то скупость, трусость или лицемерие. Ему прежде всего являлся внутренний образ изображаемого лица, его психические особенности, а к этому уже присоединялась мастерская отделка внешнего обличья. Внешняя отделка, особенно бытовых ролей, жест и мимика были верхом возможного совершенства. Удивительное самообладание, необычайное спокойствие исполнения придавали особенную пластичность и законченность образам, созданным Садовским. В общем, игра Садовского поражала замечательной цельностью и жизненностью.

Хотя Садовский переиграл массу ролей разнообразного характера, но настоящее свое призвание он нашел в исполнении бытовых типов Островского. Будучи и сами по себе один – замечательным писателем, другой – замечательным актером, – Островский и Садовский тем сильнее взаимно выдвинули друг друга в ряды деятелей, обрисовывая в комедии и воплощая на сцене типы живой русской действительности в то время, когда с особенною яркостью стало проявляться стремление изучать свою родную жизнь, свою плоть и кровь. Островский и Садовский были друзьями при жизни, – имена их будут тесно связаны и в истории русской литературы и русской сцены.

Заключение

Условия артистической деятельности каждого актера таковы, что после того, как он сходит со сцены, не остается вещественных следов, которыми характеризовалась бы эта деятельность и определялось бы ее значение в постепенном ходе общественного развития. Отсюда не вытекает, однако, что искусство актера вносит свою частицу в общую культуру лишь при непосредственном воздействии его на зрителей. В мировом круговороте физических и нравственных явлений ничто не исчезает бесследно. Нравственные результаты деятельности актера вполне подчиняются этому закону.

Театр как воспитательное учреждение просвещает массу, а актер является главным исполнителем задач и целей театрального искусства. Это дает ему право стоять в рядах учителей народа – в самом широком смысле этого слова – и в этом качестве бросать на почву общественного развития семена, рано или поздно созревающие и приносящие свои плоды. Чем талантливее актер, чем обширнее была его деятельность, тем обильнее плоды.

Таково общее значение артистической деятельности тех знаменитых актеров, о которых мы рассказали. Но помимо этого у каждого из них есть свои заслуги, и деятельность каждого из них имеет свое значение в развитии сценического искусства и в истории русского театра. Первое место в этом отношении занимает среди них *Щепкин.*

Русский театр, созданный Волковым по иноземным образцам, был вначале чужд изображению русских людей и русской жизни. Произведения русской драматургии были переводами и подражаниями иностранным образцам того же рода. Русские актеры первоначально усвоили приемы игры, обычной тогда для представителей сценического искусства Западной Европы. Соответственно ложноклассическому направлению драматургии и игра актеров была неестественной, напыщенной, лишенной простоты и жизненной правды.

Рост и развитие русского театра совершались быстро. Уже в первые десятилетия замечаются в драматургии и сценическом искусстве нарождающиеся признаки того направления, которое впоследствии стало сущностью русской литературы и русского искусства. Ростки, пущенные этими отдельными попытками, так быстро окрепли, что во втором полустолетии существования русского театра новое направление, развивавшееся из них, перейдя посредствующие ступени, стало господствующим и

навсегда присущим русскому искусству и драматургии как художественный принцип. Изображение в художественных произведениях действительности, то есть русской жизни и быта и проявлений народного духа создало реальное, или, другими словами, русское направление. Во главе его в литературе стали Пушкин, Грибоедов, Лермонтов и Гоголь, в музыке – Глинка, а в сценическом искусстве – Щепкин. Одно уже сопоставление этих имен дает относительное понятие о заслугах Щепкина перед русским театром.

Читатели знают, как выработалось в Щепкине сознание необходимости нового пути в искусстве актера, как оно укоренилось под влиянием игры князя Мещерского и актера Павлова. На долю Щепкина выпало утвердить на русской сцене художественный реализм, правду, естественность. На московскую сцену он явился уже убежденным представителем нового направления и 40-летней деятельностью создал и упрочил новую школу русского сценического искусства.

«Школа» Щепкина – вся! – была в практике. Он сам не получил никакой теоретической подготовки к сцене и не оставил никакой теории своим последователям. Необходимость теории сценического искусства он сознавал, но написать эту теорию так и осталось его мечтой. Живой пример и непосредственные наставления создали учеников Щепкину. В течение 40 лет играя на московской, петербургской и провинциальных сценах, Щепкин на глазах сотен актеров проводил свои взгляды на искусство – и в самой игре, и в отношении своем к артистическому делу. Естественность и художественная правда на сцене и добросовестный, неутомимый труд вне сцены – две основы деятельности Щепкина, в которых актеры черпали для себя его уроки. В театральной школе, где, впрочем, Щепкин преподавал недолго практику сцены, ученики еще ближе знакомились с его воззрениями.

Влияние Щепкина в театральном мире, его нравственная и артистическая авторитетность были настолько велики, непосредственное обаяние игры настолько сильно, что современные ему представители сцены не могли остаться вне усвоения его художественных принципов. Но и среди последующих деятелей, не заставших Щепкина в живых, коренятся и будут преемственно передаваться как традиция эти взгляды, сделавшиеся теперь уже основами сценического искусства.

Воззрения Щепкина на задачи сценического искусства определились раньше, чем в русской драматургии появились произведения Грибоедова и Гоголя. Комедии этих писателей

нашли в Щепкине того исполнителя на сцене, который мог придать пьесам блеск и силу, разъяснить публике их смысл своей игрой и тем самым неразрывно связал свое имя с именами создателей русской комедии. Отношения с одним из них, с Гоголем, не ограничились отношением актера с драматургом, – они пошли значительно дальше. Щепкин имел известное влияние на творчество Гоголя, не только рассказывая ему свои многолетние наблюдения над жизнью, но и принимая участие в разработке этого материала, как это было, например, с «Женитьбой». Писательская деятельность самого Щепкина ограничилась записками из его жизни. К сожалению, и эти записки, живо, просто написанные, представляют лишь несколько отрывков.

Положение, которое Щепкин занимал среди писателей, ученых и всего образованного общества, было исключительным. Оно возвышало звание актера и в общество людей науки и литературы вводило элемент искусства в лице его гениального представителя. Щепкин оказал громадную услугу русскому актеру, убедив общество, что и актер может занять высокое, в нравственном смысле, общественное положение. «И лицедеи – люди», – говорил Щепкин и своей жизнью и деятельностью доказал, что лицедеи не только люди, но что из их среды могут выходить и замечательнейшие общественные деятели.

Мочалов, самостоятельно пошедший по свойству своего таланта тем же путем в комедии и драме, каким шел Щепкин в комедии, не оставил, однако, такого богатого наследия, как последний. В нем гениальный талант не поддерживался и не развивался трудом. Положительные результаты его деятельности ограничились непосредственным влиянием его игры на современных зрителей в моменты высокохудожественного наслаждения, рассказы о которых от современников Мочалова передаются к последующим поколениям. Но в то же время он показал, чем не должен быть деятель на поприще искусства, иначе даже и гениальный талант не достигнет полного расцвета.

Каратыгин, напротив, доказал, что и без гения, но развивая и поддерживая свое дарование трудом и образованием, представитель искусства может быть замечательным деятелем.

В *Мартынове* мы видим талант, способный на гениальное творчество, но в силу пренебрежения его развитием поздно себя проявляющий. Мартынов – представитель того же направления, как и Щепкин, – в конце своей деятельности, прерванной ранней смертью, является представителем новой отрасли этого направления в драматургии – бытовой. Несколько ролей из этого репертуара, сыгранных им в последние годы жизни, показали, что

он мог быть таким же гениальным изобразителем новых типов, как Щепкин типов Гоголя и Грибоедова.

В лице *Садовского* бытовой репертуар нашел своего выразителя на сцене. Садовский создал целую художественную галерею типов и характеров из той среды, которая была перенесена на сцену в произведениях Островского и других бытовых драматургов. Этими произведениями и этой деятельностью Садовского было сказано в «щепкинском периоде» последнее слово русской драматургии и русского сценического искусства.

«Щепкинский период», считая его с первого десятилетия и до конца 60-х годов XIX века, ознаменовался расцветом русской драматургии и появлением на сцене многих талантливых деятелей. Вместе с тем это было время окончательного укрепления на русской сцене художественного реализма. Театр, основанный по образцу иноземных, пошел впереди последних в смысле понимания задач искусства и поиска художественной правды. В этом – значение «щепкинского периода», а в достигнутых результатах – залог той светлой будущности, когда русский театр станет народным достоянием.